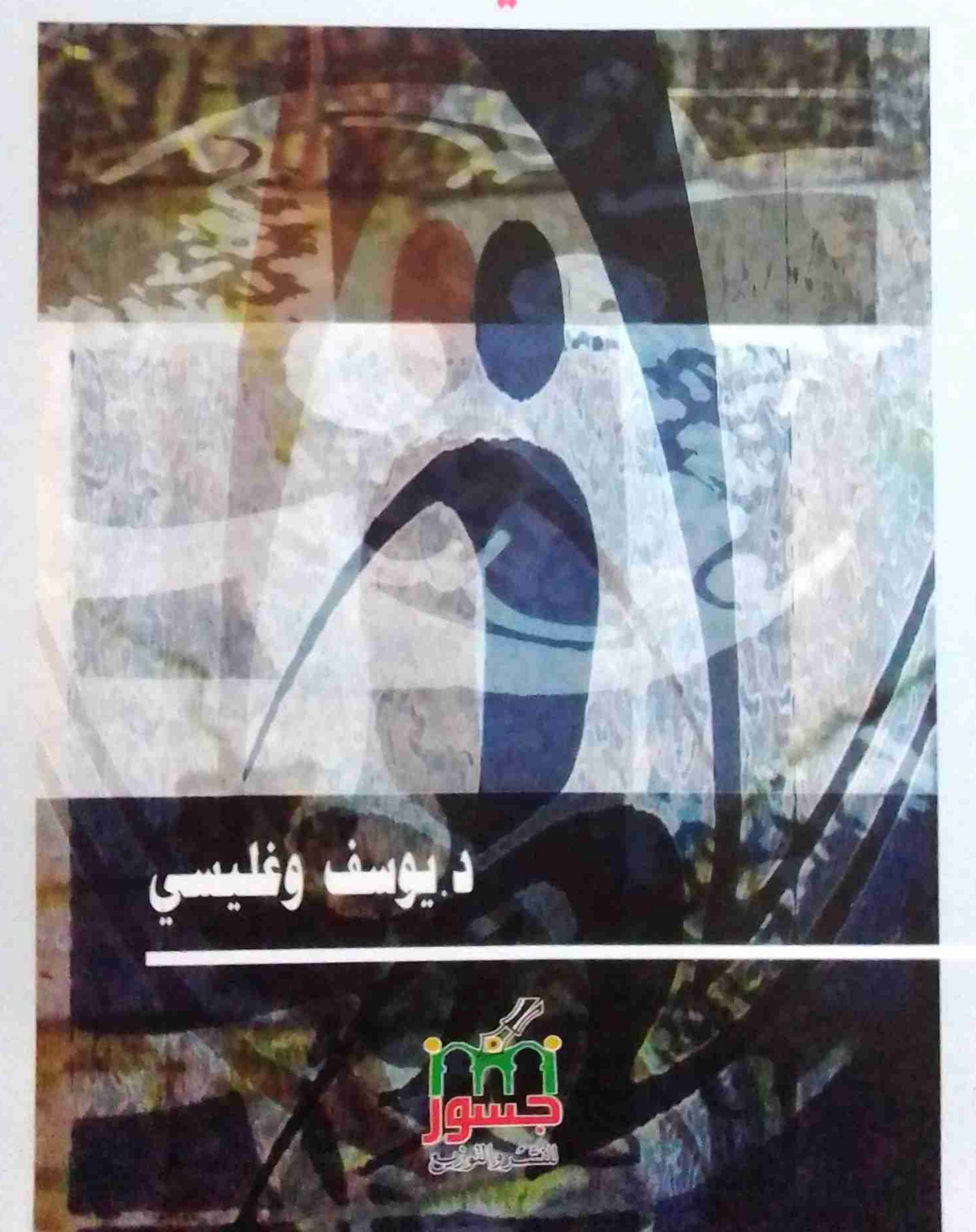
في ظلال النصوص

تأملات نقدية في كتابات جزائرية



في ظلال النصوص

تأملات نقدية في كتابات جزائرية


بسم الله الرحمن الرحیم

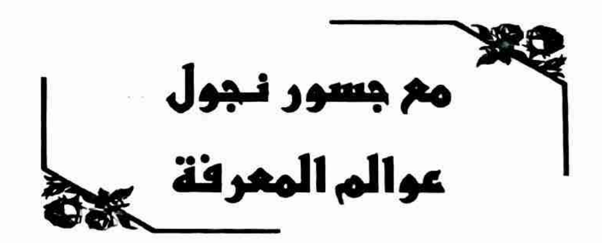
د.يوسف وغليسي

في ظلال النصوص

تأملات نقدية في كتابات جزائرية







حُقُوقُ الطَّبْعِ مَحفُوظَةٌ©

الطبعة الأولى

1430 هـ - 2009م

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب

رقم الإيداع: **1675- 2009.**

ردمك: **978-9947-878-25-5.**

عنوان الكتاب: **في ظلال النصوص - تأملات نقدية في كتابات جزائرية-**

المؤلف: **د.يوسف وغليسي.**

الموضوع الرئيسي: **نقد أدبي.**

عدد الصفحات: **368 صفحة.**

قياس الصفحة: 23.5x15.5.

جســــور للنشر والتوزيــــع

291 حي الصنوبر البحري

- المحمدية - الجزائر

هاتف-فاكس:

213-021-219-388

البريد الإلكتروني:

joussour_edition@yahoo.fr

إهداء

- إلى (خلود)؛ أجمل نص غير مكتوب، تفيأت ظله الظليل، وأخلدت إلى النوم بين حروفه اللألاءة.

- إلى (نطور محمد اليزيد)؛ أستاذي بمتوسطة تمالوس الجديدة الذي حبب إلي النص الأدبي قراءة وكتابة ودراسة...

- وإلى (هيئة جائزة الشيخ زايد للكتاب)؛ التي منحتني من التشجيع ما يكفي لمواصلة رحلة البحث والتنقيب في أعماق النصوص .

يوسف



ديباجة

هذا الكتاب هو عصارة رحلات نقدية متعددة إلى جزر أدبية متنوعة في مناسبات علمية مختلفة ، تباينت تواريخ القيام بها ، وتوحدت معالمها الجغرافية التي ما شئنا لها أن تتجاوز الحدود الجزائرية .

لقد أردنا لفصول هذا الكتاب أن تكون تأملات نقدية لقارىء يدعي التزود بلوازم الرحلة النقدية وأدواتها المنهجية .. قارىء خَبر النصوص الأدبية وراح يتفيأ ظلالها الجمالية ، معبرا عما اعتراه – خلال ذلك كله – من انطباعات قرائية ، توسل للتعبير النقدي عنها بوسائل منهجية مختلفة باختلاف النصوص التي أثارت تلك الانطباعات التي نحرص - دوما - على تعليلها بالإمكانات العلمية المتاحة .

وإذا كانت تلك النصوص المتأمل فيها ، المستظل بظلالها ، جزائرية الجنسية ، فإننا لم نحرص في اختيارها على أكثر من ذلك عموما ؛ إذ جاءت مختلفة الأجناس والأنواع (شعر ، رواية ، نقد ، أدب رحلة ،...) .. متباعدة الأزمنة والأمكنة .. متباينة الأجيال والرؤى ، رغبة منا في الوقوف على حجم الثراء والتنوع في القارة الأدبية الجزائرية التي يصعب الإلمام بتفاصيل غطائها النباتي الجمالي المتنوع .

هي محاولة إذن ، تدعي الاجتهاد ولا تزعم الإصابة ، لا نبتغي من ورائها غير الأجر الواحد ، والسلام .

يوسف وغليسي

قسنطينة في 31 مارس 2009 .

البنية اللغوية
للقصيدة الجزائرية المعاصرة
(1990-1970)*

أولا/ البنية الإفرادية *:

ونقصد بها تلك "البنية المعجمية" التي هي عبارة عن مجموعة من "المونيمات" (*Monèmes*)، تحمل دلالات خاصة، بمفردها أو في سياقها التركيبي. وتستمد من قاموس عام مشترك، تسميه الناقدة (ناطالي صاروط) بــ" اللامسمى "أو "الذي لا يُسمى *L'innommé*"، ويسميه الدكتور عبد المالك مرتاض بــ"العالم اللفظي"[1].

تُشكل هذه المجموعة اللفظية، المستمدة من مجموعة أشمل، ما يمكن أن نسميه " حقلا معجميا "، هو النص في هيكله البنيوي العام.

إن (اللفظ يعبّر عن الحالات الشعورية بعدة دلالات كامنة فيه، وهي دلالته اللغوية ودلالته التصويرية...)[2]، لذلك ترى صاحبات كتاب (مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص)، أنه بالإمكان "تحليل المضمون" بعد أن نضع (فهرسا للألفاظ بجدول تواترات سوف يقدم الكلمات- المفاتيح في النص)، انطلاقا مما أسْمَيْنَهُ بــ(النموذج اللفاظي/ *Lexicologique*)[3].

---

* كُتب هذا البحث سنة 1992، ونُشرت بعض فصوله – مُنجّمةً – في صحف ومجلات شتى، وقد أعدنا نشره هنا بعْدما حذفْنا منه جزءًا كبيرا.

* نال هذا البحث جائزة وزارة الثقافة سنة 1995.

1 د. عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، د.م.ج، الجزائر، 1983، ص 46.

2 سيد قطب: النقد الأدبي ـــأصوله ومناهجه، بيروت، ص 80.

3 مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، تأليف جماعي نسوي، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1985، ص16.

وعلى ذمّة هذه الإمكانية، ولجنا قاموس الشعر الجزائري المعاصر، فتراءت لنا إمكانية تقسيمه دلاليا إلى شكلين أساسيين: أحدهما ذاتي والآخر موضوعي، مع اعترافنا المبدئي بعدم خلوّ هذا التقسيم من تعسف!، لأنه قد يفقد جدواه في ظل السياق الشعري التركيبي. إلا أننا لا نشك في أنه سيعيننا على تقصّي الاتجاهات الدلالية العامة للخطاب الشعري:

أ- المعجم الوجداني:

هو معجم غنائي ذاتي، يسعى إلى "تذويت" الموضوع، ويسمه بسمات وجدانية واضحة، تقوم على دوال لفظية رقيقة ناعمة، تنفذ إلى وجدان المتلقي بصورة حدسية، بحكم قربها من ذاته، ومعايشته الذاتية لها.

يتكئ هذا المعجم على "المونيمات" التالية: (الحب، الشوق، الفراق، الذكريات، الماضي، الحلم، الفؤاد، الغربة، العذاب، الحنين،...)، بالإضافة إلى "مونيمات" أخرى، مستمدة من الطبيعة ذات وقع خاص على الوجدان (البحر، الموج، الشاطئ، الشراع، الشمس، الغيم، الليل، النّهر،...).

وقد ساد المعجم الوجداني في الخطاب الشعري الجزائري، خلال الثمانينيات بصورة لافتة، بعد غياب نسبي خلال السبعينيات تحت وطأة "الواقعية الاشتراكية" التي لا تسمح للشاعر بالانسياب المطلق في مجاريه الشعرية الداخلية، بل تفتح له مجالا آخر، خارج " أناه" يُفضي فيه برؤاه، بوصفه صوتا للجماعة. ولذلك ظلّ هذا "المعجم"، خلال السبعينيات، أسير مجموعة قليلة من الشعراء (سليمان جوادي، عمار بن زايد، حسن بوساحة، مصطفى الغماري،...)، لا يكاد يتجاوزهم إلى غيرهم...

وعلى عكس ذلك، عمّ المعجم الوجداني معظم الأشعار المكتوبة خلال الثمانينيات، حتى عند أشهر الشعراء الملتزمين (عيسى لحيلح وعز الدين ميهوبي مثلا)، بحكم جملة من العوامل، نذكر منها:

- زوال عامل الالتزام الاشتراكي (مرحلة البناء الوطني خلال السبعينيات)، وعدم التزام الخطاب الشعري "الثمانيني" - إن صح القول - بقضية واضحة محدّدة يدافع عنها، ويُضحّي - في سبيلها - بالهموم الذاتية.

- أخذ العبرة من سلبيات المرحلة السابقة، التي حاولت أن "تموضع" الذات الشعرية، وأن تتشبّث بالقضايا الموضوعية الخالصة، فكانت النتيجة ضياع الهويات الشخصية للشعراء في غمرة الجري وراء تلك القضايا، وبان للجميع جدوى القاعدة العتيقة التي قامت عليها مدرسة (الديوان) النقدية، والتي تنصّ على أنّ "الشاعر الذي لا تظهر شخصيته في شعره ليس شاعرا".

- العودة الواضحة إلى التراث الشعري العربي القديم، التي شهدتها مرحلة الثمانينيات، وكان - ولابُدّ - أن تصطبغ هذه العودة بالصبغة الوجدانية (المنعكسة على المعجم الشعري)، بحكم أنّ الخطاب الشعري العربي القديم، قد لازمته صفة "الغنائية"/ الذاتية، حقبا من الأزمان، وما استطاع أن يتخلّص منها - تخلصا نسبيا - إلا بعد ظهور موجة "المذاهب الأدبية".

وأحسب أنّ هذه العوامل الثلاثة كفيلة بطغيان "المعجم الوجداني" في الخطاب الشعري الجزائري، خلال الثمانينيات.

واستكمالا لكلّ هذا الكلام، لجأنا إلى العمل الإحصائي، لتقصّي وحدات المعجم الوجداني عند ثلاثة من أشهر الشعراء الغنائيين الجزائريين، فتمكننا من صياغة هذا الجدول:

الوحدات المعجمية / الديوان	الحب	الحزن	الشوق	الضنى	الحلم	الدمع	العين، المقلة	القلب، الفؤاد	الذكرى	البحر
" احتجاجات عاشق ثائر " لمحمد شايطة	46	24	17	04	17	15	12	34	12	05
" رصاص وزنابق " لعمّار بن زايد	69	30	09	10	33	08	13	53	10	29
" أغاني الزمن الهادئ " لسليمان جوّادي	59	02	02	01	01	04	13	09	00	08

جدول يوضح تواترات بعض الوحدات المعجمية الوجدانية في بعض دواوين الشعر الجزائري المعاصر

ونلاحظ – لأول وهلة – طغيان لفظتي "الحب" و"القلب" على سائر الألفاظ، بحكم ما بينهما من صلة رحم قوية!، ولأنهما – من الوجهة الدلالية – هما عماد الخطاب الشعري الوجداني (الغنائي)، مع الإشارة إلى أن هذه الإحصاءات كانت تكون أضخم، لو أننا حسبنا – في عدادها – ما يُرادفها من ألفاظ، أو ما يقاربها دلاليا، على الأقل.

ويتفرّع عن المعجم الوجداني، "معجم مأساوي" ينبني على ألفاظ (الاغتراب، الضياع، الموت، التمزّق، الأسى،...)، يتجلّى هذا المعجم في قصائد

كثيرة للشاعر عبد الله بوخالفة، وكمال أونيس، ونادية نواصر، وعبد الكريم قذيفة، وعبد الوهاب زيد،...

ويمكن أن تكون قصيدة (حيزيات مدرسة البخاري)[1] للراحل عبد الله بوخالفة، مثالا واضحا لذلك؛ إذ تحفل بألفاظ (اليأس، النعاس، القبر، ساعات البكاء، ليلة الدمع، البائس، الانكسار،...).

مثلما يمكن أن يكون ديوان (راهبة في ديرها الحزين)[2] للشاعرة "البائسة" (نواصر نادية) أوضح وأكبر مجمع لهذا القاموس المأساوي، حيث تتخلله ألفاظ كثيرة من طراز (شريد الملاهي، النواح، النّحيب، ابنة الغربة والضياع، الشقاء، الموت، النّعاس، النار، الكفن،...)، وإذا حقّ لنا أن نتجاوز "النصوص" إلى "خارجيتها" فإننا نستشفّ هذا المعجم المأساوي، بدواله ومدلولاته، من ذلك (الإهداء) المأساوي الذي يتصدّر الديوان:

(إلى كل الطبقات المسحوقة... إلى كلّ عربيد في حانات الشقاء يتمرّغ ويرمي نفسه في العفونة، ويخرج إلى كلّ الوكالات ومنه تتضوّع عفونة القانون... إلى كلّ من شتم إله الضوء وجلس حول إله الليل يتعبّد. إلى كلّ من سقط من خريطة العالم وظلّ على الحدود يعاني ألم المرور بلا بطاقة)[3].

ويتفرّع، أيضا، عن المعجم الوجداني معجم آخر، حديث العهد، بالخطاب الشعري الجزائري عامة، هو "المعجم الصوفي" الذي برز كظاهرة فنية متميزة لدى الشاعر "مصطفى الغماري" خلال السبعينيات، ليتجلّى بصورة أحلى، خلال الثمانينيات، في أشعار (عثمان لوصيف، الأخضر فلوس، مصطفى دحية، أحمد عبد الكريم، ميلود خيزار،...).

---

[1] أسبوعية أضواء الجزائر، 20. 10. 1988، (وقد نشرت بعد وفاته!).

[2] صدر عن مطبعة البعث، ط1، قسنطينة، 1981.

[3] نادية نواصر: راهبة في ديرها الحزين، ص 03.

ويقوم هذا المعجم على ألفاظ (الروح، الهوى، العشق، الشوق، الوجد، الشبق، الخمر، الكروم، الدالية، الانخطاف، الخلوة، الشهقة،...).

مع الإشارة إلى أنّ هذا المعجم قد انقسم على نفسه، في نظري، ثلاثة أقسام:

1- صوفية الذّوبان في الذات الإلهية وما يمت إليها بصلة، مثل ذوبان (مصطفى الغماري) وفنائه في حبّ (خضراء) ذات المدلول "الإيديولوجي" الإسلامي.

2- صوفية الذّوبان في روح المرأة، مثل تجارب الأخضر فلوس ومصطفى دحية وأحمد عبد الكريم.

3- صوفية الذّوبان في الوطن والثورة، مثل تجربة "عثمان لوصيف" الرّائدة.

فأما صوفية (الغماري)، فهي السّكر – شوقا ووجدا – من دوالي (خضراء) في حضرة الذات الإلهية... ولا نجد أدنى صعوبة في العثور على الملامح المعجمية لهذه الرؤيا الصوفية؛ يكفي أن نرجع إلى أول دواوينه الشعرية، في قصائد مثل (ثورة صوفية)[1] و(إلى صوفية الوجه والثورة)[2]...، ولا يكتفي (الغماري) بهذا، بل نراه يسعى إلى الدفاع عن الرؤيا الصوفية عامة، في قصيدته (شوق الخلود):

(قالوا التصوف بدعة من شرّ أخلاق الهنود

قلت التصوف يا فتى شوق الخلود إلى الخلود

لولا التصوّف لم يكن سرّ الوجود ولا الوجود

---

[1] مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ط2، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1982، ص97 و149 على التوالي.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

جهلوك يا نون الوجود لأنهم حاء الجمود)[1]

وأما القسم الثاني من (المعجم الصوفي)، فيمكن أن تكون قصيدة (رُقيّة)[2] للشاعر (الأخضر فلوس) نموذجا له، وهي عبارة عن "إسراء ومعراج" على جناح الحبيبة "رقية"، تستوقفنا خلال هذا الرحيل الصوفي ألفاظ صوفية كثيفة، تتوزّع على مثل هذه العبارات: (مرتقى الرّوح نحو معارجها، محال يكون الفتى من تراب وماء، سدرة المنتهى، منعطف الكون والرّوح، صهوات الغمام، مركبة السّحب، انخطافات روحي، العشق، انتشاء، رعشات،...).

وقد لاحظنا – بعملية إحصائية – أنّ ديوانه (عراجين الحنين) حافل بهذا المعجم الصوفي، حيث تتواتر لفظة " العشق " 27 مرة، ولفظة "الروح" 11 مرة "الانتشاء" 09 مرّات، ولفظة "المعارج" 04 مرّات،...

في حين، عثرنا في قصائد للشاعر (مصطفى دحية) على الألفاظ الصوفية التالية: (سجن الظلام، الشبق الغجري، سدرة الانتهاء، الشهقات، ملكوت الهوى والتجلي، فتوح الغيب، مشكاة النبوّة، الكشف، شهقة الشبق، اللذة الكبرى،...)، تأكيدا لمقولته الشهيرة:

(التصوف فتح جديد في مملكة اللغة)[3].

وعند الشاعر (أحمد عبد الكريم) عثرنا على هذه الألفظ الصوفية:

---

[1] مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1983، ص49. وللتّوسّع في "الصوفية الغمارية " راجع:

الطاهر يحياوي: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، م.و.ك، الجزائر، 1983، ص131.

[2] الأخضر فلوس: عراجين الحنين، مطابع جريدة السفير، مصر، ص51.

[3] الطاهر يحياوي: أحاديث في الأدب والنقد، حوار مع مصطفى دحية، شركة الشهاب، الجزائر، ص172.

(براق المعارج، سدرة الملكوت، جلجلة الروح، زخم الفيض، الذّهول، سدرة المنتهى، صهوات التّجلّي، الكهنوات،...).

ونرى، من باب الاستقصاء، أن نورد هذا "النموذج الكامل" وهو قصيدة (شريعة الحب) للشاعر (عثمان لوصيف)، لتتأملوا بأنفسكم مدى ثراء معجمه الصوفي وبراعة توظيفه:

(عيناك في غسّق الدّجى أوتار ومعارجٌ نحوَ السماء ونارُ

عيناك يا أغرودة الرحمن منْ أغراهما، فتجلّت الأسْرار

أنا عاشق.. هذا الجمال مُدامتي وعقيدتي عيناك والقيثار

صلّيتُ بين يديك فانتشر الهوى والسحر والآيات والأنوار

وعَصرتُ قلبي للرمال فأزهرت بالياسمين.. وسالت الأشعار

متصوّفٌ.. للبرق روحانيتي بحر البحور.. ومن دمي الأمطار

متجاوزٌ في الله كل نبوة حق.. وكلّ تعصّب إنكارُ

أغرقت هذا الكون في صوفيتي فيضا لفيض.. والهوى إبحار

ونسخت باسم الحبّ كلّ عبادة إلاّ الجمال.. وصحتُ: يا قهار!

هذي يدي بيضاء، هذي خمرتي للعاشقين.. وهذه الأزهار)[1]

نبقى دائما مع (عثمان لوصيف)، لكن – هذه المرة – مع القسم الثالث من المعجم الصوفي، ويبدو لنا أنّ قصيدة (العناق الطويل)[2] تشكّل عيّنة نموذجية منه، مع الإشارة المبدئية إلى ذلك العنوان الجانبي، المكتوب تحت العنوان الأساسي للقصيدة،

---

[1] نشرت بمجلة الجزائرية، عدد 196، أوت 1990، ص25.

[2] عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1982، ص48.

والموسوم بـــ(رحلة جهنمية في جسد الحبيبة الثورة). والقصيدة في عمومها، هي انصهار أو " حلولٌ " صوفي في جسد الثورة، يُجسده هذا المعجم المبثوث طيّ العبارات التالية: (اعتصرنا الغرام، شهقة ملح، عالم الذّوبان، فيوضات المشرق الرباني، انفصلنا عن خارطات الزّمان، انصهرنا مع السدائم، نفخ الصور، لحظة الجنون، المياه وهي سكارى، غسق الشهوة، التكوين والشهوة، الإعصار والطوفان، وهج العشق، ارتعاش الليالي،...).

وبهذه الطريقة تتكرّر لفظة (العشق) في ديوانه "الكتابة بالنار" 19 مرّة، و(الانتشاء) 09 مرّات، و(الشهقة) 07 مرّات، و(الرّوح) 03 مرّات، و(المعارج) 03 مرّات كذلك،...

ب- المعجم الواقعي:

هو معجم موضوعي، يستهدف "موضعة" الذّات، والابتعاد عن تُخومها الضيقة، بالولوج في عوالم الواقع الفسيحة، والتقاط جزئياتها، وعكسها على المساحة المعجمية للخطاب الشعري.

ساد هذا المعجم بوضوح خلال السبعينيات؛ حيث تجلّت معالم "الواقعية الاشتراكية" التي تسعى إلى التقاط الهموم اليومية للطبقة "البروليتارية" الكادحة، وتعكسها على هذا الحقل المعجمي (الفلاّح، المعول، السنبلة، الفقر، الجوع، الحصاد، الرغيف، العرق، المناجل، الأطفال،...) بالإضافة إلى أسماء بعض أعلام "الاشتراكية" والرّموز الثورية (نيرودا، لينين، لوركا،...) مثلما ساد، خلال الثمنينيات، في صورة جديدة يمكن تسميتها بـــ "الواقعية الإسلامية" التي كانت قد ظهرت ملامحها في قصائد "محمد ناصر" و"مصطفى الغماري"، لتتبلور – فيما بعد – لدى (عيسى لحيلح، حسين زيدان، محمود بن حمودة، نور الدين درويش، ناصر لوحيشي، الصديق تلايجي،...)، تُجسدّها ألفاظ من قبيل: (الجهاد، خضراء، القرآن، أفغان،

السيف، الصّلاة،...)، مسايرة لملامح الصحوة الإسلامية التي بدأت في البروز مع مطلع الثمانينيات. وقد لجأنا إلى الإحصاء، لرصد أهمّ وحدات المعجم "الواقعي الاشتراكي" في أشهر الدواوين الممثّلة له، فتمكننا من صياغة هذا الجدول:

الوحدات المعجمية / الديوان	الرفاق	الاشتراكية	الحمراء	الفقراء	الخبز	الجوع	الدم
" يا أنت من منا يكره الشمس " (زينب الأعوج)	13	01	10	06	03	16	14
" تضاريس لوجه غير باريسي " (ربيعة جلطي)	11	05	02	10	04	02	04
" الحب في درجة الصفر " (عبد العالي رزاقي)	09	04	05	46	03	02	15
" قائمة المغضوب عليهم " (أحمد حمدي)	11	00	00	09	01	00	14

جدول يوضّح تواترات بعض الوحدات المعجمية (الواقعية الاشتراكية)

في بعض دواوين الشعر الجزائري المعاصر.

وواضح للعيان، من هذا الجدول طغيان نسبة تواتر كلمتي (الفقراء) و(الرفاق) على سائر الكلمات، من باب أنّ (الفقراء) هم وجوه "الطبقة البروليتارية" التي تسعى "الواقعية الاشتراكية" إلى الدفاع عنها ومناصرتها، وأنّ لكلمة (الرفاق)

دلالة تقدمية معروفية في الإيديولوجية الاشتراكية. وبعملية مماثلة في معجم الدواوين التي يمكن أن تكون أحسن ممثّل لتيار "الواقعية الإسلامية" تحصّلنا على هذا الجدول:

الوحدات المعجمية / الديوان	الإسلام	الله	الرسول، محمد، أحمد	السيف	الجهاد	خضراء	الإيمان	القرآن
" وشم على زند قرشي " (عيسى لحيلح)	07	17	02	02	01	02	04	02
" أغنيات النخيل " (محمد ناصر)	06	24	03	01	05	04	02	12
" عرس في مأتم الحجّاج " مصطفى الغماري	14	06	07	16	18	08	01	02

جدول يوضّح تواتر بعد الوحدات المعجمية (الواقعية الإسلامية) في بعض الدواوين الشعر الجزائري المعاصر

ولرصد وحدات معجمية أخرى، من هذا الطراز، اصطفينا لكم من بين القصائد قصيدة مطوّلة للشاعر (محمد ناصر)، عنوانها (في رحاب الله)[1]، تبدو حافلة بمعجم "إسلامي" فياض، لا أدل عليه من هذه الألفاظ: (الله، المحراب، خضراء،

[1] محمد ناصر: أغنيات النخيل، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1981، ص.

الذكر، الآيات، الإمام، القرآن، الإسلام، الرسول، الجهاد، صلاح، الإسراء، الشريعة، خالد، طارق، القدس،...).

وتحت المعجم الواقعي، ينضوي معجم آخر، أسميناه "المعجم الثوري" الذي يخيط نسيجه الدلالي من الألفاظ التالية: (الخيل، السيف، المطر، اللهب، البركان، الريح، العاصفة، الدم، الثورة، الطوفان، الموج، الصراخ،...). وبغضّ النظر عن المدلول الإيديولوجي لهذا المعجم الثوري، يمكننا صياغة هذا الجدول:

الوحدات المعجمية / الديوان	الإعصار	الثورة	الغضب	أوراس	النار	الريح	الحكام	الموج	الصراخ
"في البدء، كان أوراس" (عز الدين ميهوبي)	04	00	02	17	01	02	04	07	03
"زنابق الحصار" (أحمد شنة)	02	04	07	11	03	02	00	07	02
"قائمة المغضوب عليهم" (أحمد حمدي)	00	08	08	01	02	07	04	01	00

جدول يوضّح تواتر بعض الألفاظ الثورية في ثلاثة من دواوين الشعر الجزائري المعاصر

من شأن هذه الجداول، إذن، أن تعطينا صورة تقريبية عامة عن التوجّه الدلالي للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، انطلاقا من بنيته المعجمية.

الخصائص الدلالية للمعجم الشعري:

على المستوى الدلالي للمعجم الشعري الجزائري المعاصر، يمكن أن نسجّل الخصائص التالية:

* ينقسم الشعراء الجزائريون المعاصرون، من حيث انتقاؤهم للمعجم الشعري إلى ثلاث طبقات:

طبقة أولى: تؤثر الألفاظ الرشيقة الناعمة، ذات الامتدادات "الرومنسية" الوارفة، بما فيها من "طلاوة وحلاوة" – كما يقال في النقد العربي القديم – من طراز (النور، الضياء، الشمس، المواويل، الغناء، الشفق، البحر، الشاطئ، الهوى، القلب، الموج، الذكرى،...).

والتي تقصيناها أثناء وقوفنا عند "المعجم الوجداني". ويمثّل هذه الطبقة كلّ من: الغماري، شايطة، بن زايد، جوّادي، عقّاب بلخير، عياش يحياوي، نورة سعدي، الشريف بزازل، عبد الوهاب زيد،...

وطبقة ثانية: تؤثر الألفاظ المستمدّة من واقعنا السياسي أو الاقتصادي أو الحياتي، بصفة عامة، ويمثّلها: عبد العالي رزاقي، حمري بحري، أحمد حمدي، عز الدين ميهوبي، محمد زتيلي،... ولا ترى هذه الطبقة ضيرا في حشو قصائدها ببعض المصطلحات السياسية والاقتصادية أو بعض أسماء الأعلام والأمكنة (الاشتراكية، الثورة الزراعية، الديماغوجية، الفيتو، الفيتنام، القرية النموذجية، الصراع الطبقي،...).

ويمكن أن نشير هنا، بإصبع الاستثناء، إلى تجربة خاصّة ينفرد بها الشاعر (توفيق سالمي) الذي يحفل "معجمه الشعري" بجملة من المصطلحات العلمية (أنابيب

الاختبار، البوتقة، ذبذبات الصدى، الأملاح، الشحنات، التيار، خصائص المياه، خياشيم، عود الثقاب، الكيروسين،...)؛ وهي – عموما – كلمات صلدة لا نبض فيها ولا حياة، لكنّ الشاعر – بمهارة فنية خاصة – يبعث فيها إشعاعا شاعريا وضاء كما في قصيدته: (القصيدة التي لم تُقرأ):

(مُعلمَنٌ... ومع الأملاح تجربتي   مع الأنابيب.. للأشواق مِخْبار

ضوء مع الضوء.. فالمرآة تعكسني   وللأحاسيس كالشحنات تيار)[1].

وهو - وراء ذلك – يرى أنّ العلاقة بين الشعر والكيمياء (بصفته أستاذا في مادة الكيمياء وشاعرا في آن واحدا!) "علاقة ودّية.. علاقة احترام" قائلا: (.. إنني أستعير من الكيمياء ما يحتاجه الشعر أحيانا كبعض المفردات العلمية، وأعطى للكيمياء من الشعر اللغة الخصبة في سبيل توصيل "المادة "،...)[2].

وطبقة ثالثة: ترفد ألفاظها من المعجم التقليدي القديم (ولسنا نقصد بهذا الوصف غير الألفاظ التي سادت كثيرا في الشعر العربي القديم)، موظفة إياها بدلالاتها القديمة تارة، وبدلالات جديدة (في سياق جديد) تارة أخرى، ويمثّل هذه الطبقة كلّ من عيسى لحيلح وعبد الله حمادي والأخضر عيكوس، ومصطفى الغماري...؛ حيث يحفل معجم (عيسى لحيلح) – على سبيل المثال – بالألفاظ ملتقطة من المعجم الشعري الجاهلي والأموي (الدار، الدّمنة، الأطلال، الرسّوم، الحادي، العيس، الثمام، السّعف، السيف، الخيل، دار ميّة، الظبي، الفرس، الرّبع،...)، لكن ذلك لم يمنعه من "عصرنة" بعض تلك الألفاظ القديمة، وشحنها بدلالات جديدة؛ إذ أصبحت (الديار، الرّسوم، الدّمن، الرّبوع، الأطلال)، في كثير من قصائده، تعني القيم الأخلاقية المنهارة، وحين نتمعّن البيتين المواليين من شعره:

---

[1] مجلة الضاد، معهد الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة، العددان 10-11، ص127.

[2] أنظر حوارًا معه أجراه الأستاذ حسن خليفة، مجلة صدى الجامعة، مكتب طلبة جامعة قسنطينة، عدد 01، 1983، ص45.

(أفقت من حلمي والرّيق يبلعني وجدتُ "ميّة" في أحضان صهيونا

سحبتُ سيفي من حقد ومن غضبٍ وصحت ويلكمُ.. واعزّ ماضينا)[1].

نلاحظ كيمية تصرفه في المعجم القديم، إذ لم تعد (ميّة) عنده تلك المخلوقة (من ماء وطين) التي تغنّى بها "النابغة الذبياني" أو التي شغفت (ذا الرّمة) حبّا في عصور غابرة، بل أصبحت تعني وطنًا اسمه (فلسطين)...

نلاحظ كذلك كيف أنّه يوظف (السّيف) سلاحًا، في القرن العشرين!، في عصر الأسلحة النووية!، ولا مبرّر لذلك سوى أنه يريد أن يصبغ اللفظ بصبغة إيديولوجية، لأنّ (السيف) يخلع على ثورته صفة "الجهاد الإسلامي".

وفي قصيدته (عذابات ثائر)[2]، نراه يحيد تماما بكلمة (الحادي) عن مدلولها التقليدي، بوساطة المصاحبة اللفظية غير العادية، في قوله: (فيا حادي الرّوح عجّل)...

* ثمة ظاهرة بارزة على مستوى المعجم الشعري، تتلخّص في اشتراك مجموعة من الشعراء في معجم واحد، وقد لاحظ ذلك الدكتور (حسن فتح الباب)، وهو بصدد دراسة بعض التجارب الشعرية "السبعينية":

(.. تتداخل القصائد أو تتشابه حتى لا يتبقى لكثير من أصحابها ما تستطيع أن تميّز به قصيدته غير اسمه المكتوب عليها، وبذلك يزاحم الدخيل الأصيل. وهذا النسق الشعري الذي يطبع عديدا من القصائد يتمثّل في تكرار مجموعة بعينها من المفردات والصور والتراكيب والرؤى والأفكار، وكذلك أساليب التعبير، وكأنهم

---

[1] عيسى لحيلح: غفا الحرفان، م.و.ك، الجزائر، 1986، ص32.

[2] نشرت بمجلة العالم، عدد 312، 02 فبراير 1990، ص53.

وقد أخبرني الشاعر أنّ عنوانها الأصلي هو (عذابات حُسينيّة) ولكنّ رئاسة تحرير المجلة استبدلت به العنوان السابق، لحاجة في نفسها!.

جميعا يترامون عطاشا على نبع صغير واحد لا ثاني له...)[1]. وإذا شئنا تأكيد هذا الكلام تطبيقيا، فلنوازن – مثلا – بين معجمي الشاعرين (مصطفى الغماري) و(عياش يحياوي)، لنلاحظ أنّ الثاني ولوع بمعجم الأول[2]؛ إذ يُكثر من توظيف مثل هذه الكلمات: (الموّال، الكروم، السكر، الأغاني، الشروق، الصلاة، الوتر، الصاد، الهوى، الضوء، المدى، الوتر، يكتحل، يخضلّ، يطوّح، شاخ،...)، وهي كلمات ذات حضور مكثّف في المعجم الشعري "الغماري" بل إن من يقرأ قصيدته (أشواق في المنفى)[3]:

(غريب تأكل الأشواقُ فاصلتي... وتشتعلُ

غـــريب من دمـــي تتعطّر المأساةُ، تكتحلُ

غريب من حياض العلقم المسموم.. أغتسلُ

فـــلا أهل ولا وطـــن.. شريد هاهنا وجلُ

يُطوحني الأسى المقـــوتُ.. في جنبي يقتتلُ

يضمّ الحزن أشلائي سكارى... ضوءها ثملُ)

يعتقد، لأول وهلة، أنه بصدد قصيدة "غمارية" سقطت سهوا من (أسرار الغربة)!...

والملاحظة نفسها تسجل على شعراء "بوسعادة" وبخاصة الثلاثي (الأخضر فلوس، أحمد عبد الكريم، مصطفى دحية)، معشر الشعراء المتصوّفة!، الذين يغرفون

---

[1] د. حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر، م.و.ك، الجزائر، 1987، ص36-37.

[2] أوما الدكتور محمد ناصر إلى هذه الظاهرة، إيماءة خفيفة جدا، ولم يؤكدها تطبيقيا. أنظر: د. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985، ص332 (في هامش الصفحة)!.

[3] عياش يحياوي: تأمل في وجه الثورة، م.و.ك، الجزائر، 1983، ص29.

من قاموس صوفي مشترك، حتّى لا تكاد تخلو قصيدة، من قصائدهم، من مثل هذا المعجم: (غيمة الروح، سدرة المنتهى، الهودج الملكي، الصهوات، الغمام، المرتقى، المعارج، الروح، السّعف، الحنين، الانتشاء، الانخطاف،...).

إنّ معجم قصيدة (رقيّة)[1] (للشاعر الأخضر فلوس) على سبيل المثال، قد فعل فعله في قصائد كثيرة لمصطفى دحية، مثل (مقابسات العشق)[2] و(مرثية الماء)[3]، وأخرى لأحمد عبد الكريم: (العاشق ومرايا الرمل)[4]، (فيوضات الرحيل)[5]، (مزمور الرحيل)[6]، وبخاصّة هذه القصيدة الأخيرة التي لو حذفنا منها اسم (مليكة)، وعوّضناه بـــ(رقيّة)، لأصبحت مجرّد مقطع من قصيدة (رقية)، كامل الانسجام مع سائر مقاطعها!.

وهناك نماذج كثيرة من هذا النوع...

* تبعا لهذه الملاحظة، كان — ولابدّ — أن يقود التهافت على معجم واحد إلى ما آثرنا تسميته بظاهرة (الفقر اللغوي)، المتمثلة في قلّة رصيد شعرائنا من مفردات اللغة، إذ يُكثرون من توظيف مجموعة لفظية محدودة في معظم قصائدهم، بدلالات شبه موحدة، إلى درجة تفضي بهم إلى استنفاد الطاقة الدلالية للفظة الشعرية، وتحويل هذه الأخيرة إلى "كليشيه" جاهز ذي دلالة نمطية.

إنّ شاعرا مثل (محمد شايطة)، لا يكاد يتجاوز معجمُه الشعري هذه الألفاظ (الشوق، الوداع، الصمت، الذكريات، الضياع، اللحن، الأسى، الموّال، الاجتياح، الحنين، الدروب، الرّيم، الرّحيل،...)، وكذلك حال شاعر مثل (كمال

---

[1] الأخضر فلوس: عراجين الحنين، ص 51.
[2] يومية المساء: 11. 12. 1989.
[3] يومية المساء: 05. 02. 1990.
[4] يومية الشعب: 02. 01. 1988.
[5] يومية الشعب: 11. 11. 1989.
[6] يومية أضواء: 26. 07. 1990.

أونيس) الذي يتشكل معجمه الشعري من هذه الألفاظ اليتيمة التي لا تكاد تبرح قصيدة من قصائده: (البوح، الصمت، القصيد، الجرح، الدهشة، سيّدتي، الحنين، البراءة، الدم، الوحدة، الحزن،...).

ولعلّ هذه الظاهرة أن تكون أجلى وأوضح، لدى الشاعر (مصطفى الغماري) الذي يُكثر من الدّوران حول معجم قارّ، ينثر ألفاظه في كلّ قصيدة من قصائده، تقريبا، بنفس المدلول مهما اختلف السياق (الرؤى، الهوى، الشوق، خضراء، المسافات، السكر، الألم، الليل، الفجر، الحلم، المدى، الأسى، الوتر، السفر، الضياء، الغناء، الدروب، يطوّح، أسلسل،...)، وهي ظاهرة غريبة قياسا إلى ثقافة الشاعر اللغوية، وطول باعه في "لسان العرب"!.

علمًا أنّ معظم من قرأ شعر (الغماري) ودرسه، قد لاحظ ذلك، وآخذه به، كالدكتور (أبي القاسم سعد الله)[1]، والدكتور (محمد ناصر)[2]، والدكتور (حسن فتح الباب)[3] والدكتور (محمد حسين الأعرجي) الذي قال ذات يوم عن شاعرنا: (... إنّ معجمه اللغوي صار محدودا حتى لتشعر أحيانا وأنت تقرأ ديوانا له، أنك قرأت قصيدة واحدة على قوافٍ مختلفة...)[4].

* هناك من الشعراء ذوي الباع الطويل في "لسان العرب" و"القاموس المحيط"...، من لجأ إلى لغة قاموسية صلبة، مبنية على ألفاظ معجمية نادرة الاستعمال في لغة المعاصرين، تستدعي قارئا "أعرابيا"!، أو بحثا مضنيا في معاجم العربية وقواميسها.

---

[1] د. أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، م.و.ك، الجزائر، 1983، ص149.

[2] أنظر: مقدمة ديوان أسرار الغربة، ط2، ص26.

[3] د. حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر، ص208-214.

[4] أنظر: الطاهر يحياوي: أحاديث في الدب والنقد، حوار مع الدكتور الأعرجي، ص244.

وعلى رأس هؤلاء الدكتور الشاعر (عبد الله حمادي) الذي نعثر في ديوانه (تحزّب العشق يا ليلى) على مثل هذه الألفاظ القاموسية الصعبة: (الغبوق، الفتيق، أكرع، المقتر، المنيف، عضب، أراكة، فدم، خشف، غليون، صافنة، البراديل،...)[1].

* ظاهرة معجمية أخرى، برزت خلال السبعينيات تمثلت في انضواء المعجم الشعري الجزائري تحت لواء المعجم الشعري المشرقي، معجم الشعراء المشارقة الرواد (السياب، نزار، عبد الصبور، درويش، أدونيس، البياتي، حاوي،...)

واختصارا للجهد، نورد ملاحظة للدكتور (محمد ناصر)، توصّل إليها بعد دراسة إحصائية في أشهر الدواوين، التي تمثل "جيل السبعينيات" أحسن تمثيل، وهي: (وحرسني الظل) للشاعر عمر أزراج، (الحب في درجة الصفر) لعبد العالي رزاقي، (قائمة المغضوب عليهم) لأحمد حمدي، حيث خلص (إلى القول بأنّ المعجم الشعري في هذه الدواوين متشابه إلى حدٍ بعيد، بل هو يكاد يكون مقتصرا على ألفاظ وتراكيب كثيرة الورود في دواوين الشعراء المشارقة الرواد)[2].

ثم تكرّرت هذه الظاهرة، خلال الثمانينيات، بحدة أقل.

وقد يعنّ لمعترض أن يعترض على هذه النظرة، بدعوى أنّ الكلمات ليست ملكا لهذا، أو حكرا على ذاك، وأنه لا يحقّ لأي كان أن ينسب كلمة إليه، لأن كلّ الكلمات إنما هي ملك لمعاجم اللغة العربية وقواميسها، فنعترض عليه بدورنا قائلين: إن قواميس العربية هي أوسع من أن تحصر في نطاق لفظي محدود، وإنّ "لسان العرب" هو أطول بكثير من ألسن الشعراء الجزائريين المعاصرين!...

---

[1] د. عبد الله حمادي: تحزّب العشق يا ليلى، ط، دار البعث، قسنطينة، 1882، ص45، 45، 47، 57، 125، 122، 123، 125، 131، 141، 178، 192 على التوالي.

[2] د. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص107.

* يرى الدكتور أحمد بسّام ساعي أنه (من الطبيعي أن يطفو على سطح الشعر عيب آخر من عيوب "الواقعية اللغوية" هو البذاءة وألفاظ الجنس)[1]، وقد عدنا إلى ما أطلقنا عليه – سابقا – اسم (المعجم الواقعي) فألفيناه كذلك؛ لا يخلو من الكلمات الجنسية البذيئة، وكلمات السباب والشتم.

لقد ظهر ذلك بصورة لافتة، في شعر "السبعينيات" في عزّ الرّواج الواقعي، ولنلاحظ ذلك عند (سليمان جوادي) في ديوانه (يوميات متسكع محظوظ)، الحافل بهذه الكلمات: (البرغيث، أجامع، الدّعارة، ربّ لقيط، جنس عنيف، الرّفث، الهمجي، مرحاضي، المومسة، ناهديها،...)[2]، ونقرأ عند (عمر أزراج) في ديوانه (الجميلة تقتل الوحش)، هذه الكلمات: (الخنزير، تضاجع الكلاب والقطط، الماخور، الزانية، العقيمة، الذّباب، القمل، فخذ، خصور،...)[3].

ونعثر كذلك في ديوان (الحب في درجة الصفر) للشاعر عبد العالي رزاقي، على هذه الألفاظ: (المراحيض، ثدي مومسة، تلعق الساقين والنهدين، قحابُهم،...)[4]، وكذلك حال الشاعر (أحمد حمدي) في كثير من قصائده.

وباسم الواقعية أيضا، أصبحت النصوص الشعرية عامرة بكثير من الألفاظ العامية: (الفرماج، الآسيد، الويسكي،...)، وسنعود إلى هذه المسألة في باب آخر.

إنّ الألفاظ التي أوردناها سابقا كما رأيتم، هي ألفاظ نابية، يمجّها الذوق الفنّي ويأبى التفاعل النفسي معها، فضلا عن الذوق الأخلاقي!.. وحتى ألفاظ الشتم

---

[1] د. أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث، ط1، دار المأمون للتراث، دمشق، 1978، ص217.

[2] سليمان جوادي: يوميات متسكع محظوظ، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1981، ص12، 23، 37، 43، 45، 45، 50، 55، 58 على التوالي.

[3] أزراج عمر: الجميلة تقتل الوحش، ش.و.ن.ت، الجزائر، ص34، 39، 44، 62، 63، 75، 116، 123 على التوالي.

[4] عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، ط2، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1982، ص18، 33، 76، 138 على التوالي.

والتجريح والسّبّ، المتفشية في أشعار: أحمد حمدي وعبد العالي رزاقي وسليمان جوادي ومصطفى الغماري كذلك، فإنها ألفاظ تنمّ عن رؤية، أفقية مسطّحة إلى الواقع وربّما تسربت إلى قاموسنا الشعري من دواوين: عبد الوهاب البياتي، مظفر النواب، وحتّى نزار قباني في أشعار ما بعد نكسة حزيران.

الخصائص البنيوية:

سنركز، في هذا المقام، على الجانب الإيقاعي أو الصوتي لبعض الوحدات المعجمية، حيث يصطدم من يتصفّح دواوين الشعر الجزائري، خلال السبعينيات، بظاهرة معجمية متميزة، آثرنا تسميتها بـــ(ظاهرة "المعجم غير الشعري"!)، وتمثل في اكتظاظ بعض القصائد بالكلمات الطويلة في عدد حروفها، والسماء المعجمية التي يصعب نطقها، والمصطلحات السياسية والاقتصادية وما شاكلها من الألفاظ والتراكيب التي لا إيحاء فيها فضلا عما فيها من نشاز صوتي وإيقاعي، والتي يكاد يستحيل على أيّ شاعر – مهما كانت مهارته الفنية - أن يقولبها شعريا، وأن يجعلها كاملة الانسجام ضمن النظام البنيوي للنص.

ففي ديوان (قائمة المغضوب عليهم) لأحمد حمدي، نعثر على هذه الكلمات: (إيديولوجيات، أريتيريا، الديالكتيك، كلاشنكوف، ماياكوفسكي، اسطنبول، الفيتنام، النيرودا...)[1]، وكذلك نعثر في ديوانه (تحرير ما لا يُحرّر) على هذه الكلمات: (الكونكورد، المانشيتات، أصحاب الشيشان،...)[2] وعند "ربيعة

[1] أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1980، ص08، 99، 13، 99، 100، 56، 57، 99 على التوالي.

[2] أحمد حمدي: تحرير ما لا يُحرر، م.و.ك، الجزائر، 1985، ص19، 22، 71 على التوالي.

حلطي" نصطدم بهذه الكلمات (الرّيميّ، المايكروفون، قاسيون، الكاوتشوكي، هوشي منه، هارلم،...)[1].

ولنلاحظ كذلك معجم هذه التراكيب، عند "عبد العالي رزاقي": (آبن بركة، وتشي غفارا وكابرال، ثمّ أليندي وبابلونرودا).

(يرتّل شعرا: للوركا، وناظم حكمت، وبابلونرودا)[2].

لاشكّ، إذن، أنّ مكامن الخلل البنيوي (النشاز الإيقاعي الصوتي) على مستوى الوحدات المعجمية السابقة، تتوزّع عبر النقاط التالية:

* تكرار "الفونيم" الواحد في الكلمة الواحدة، أكثر من مرة، كما هي الحال في لفظتي (إيديولوجيات) و(الريميتي)؛ حيث يتكرّر حرف "الياء" في كلتيهما 3 مرّات كاملة، عبر عدد من الحروف، وهو أمر أشدّ سلبية من تقارب مخارج الحروف في الكلمة الواحدة، من حيث الوقع الصوتي...

* تقارب مخارج الحروف في الكلمة الواحدة، كما في كلمتي (الكونكورد)، (الشيشان) الواردتين لدى الشاعر (أحمد حمدي) حيث تتضمن الكلمة الأولى "كافين" و"واوين"، يضيقان مخارج حروف الكلمة، لاسيما وأنّهما متّصلان بـــ"راء" و"نون" فإذا كان حرف النون – مثلا – يخرج من طرف اللسان، بينه وبين ما فوق الثنايا، فإن "الراء" – كذلك – يخرج من مخرج "النون"، غير أنه أدخل في ظهر اللسان، بينما تتضمن الكلمة الثانية "شينين" يتوسطهما "ياء" ومعروف أنّ "الشين" و"الياء" هما نفس المخرج (وسط اللسان، بينه وبين الحنك الأعلى).

---

[1] ربيعة حلطي: تضاريس لوجه غير باريسي، ط2، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1983، ص12، 26، 29، 35، 36، 65 على التوالي.

[2] عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، ص119.

ومعروف أيضا أنّ الواقع الصوتي للكلمة يكون أكثر استساغة، كلما كانت مخارج حروفها أكثر، تباعدا[1].

* توالي السواكن في وسط الكلمة، كما في كلمات (المايكروفون، قاسيون، الكونكورد، أريتيريا،...)، وهو ما لا تستسيغه الأذن العربية.

* انطواء الكلمة على بعض الحروف الدّخيلة، (التي لا مقابل لها في العربية)، كما في كلمات (الفيتنام، تشي غيفارا، بابولونيرودا، مایاكوفسكي،...)، التي تنطوي على حروف لا مقابل لها في لغتنا، مثل (*P, G, V*).

من جهة أخرى، يُباغتنا الشاعر (عبد العالي رزاقي) في ديوانه (أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي)، بهذه المصطلحات: (المؤتمر الدولي، القرية الأنموذجية، المحفل الدولي، الصراع الطبقي، ساحة لينين، الانتماء العربي، الجيش الفرنسي، البنوك الخارجية،...)[2]، مثلما يباغتنا (محمد الأخضر عبد القادر السائحي) بمصطلح طويل، في هذا البيت:

(فإذا الثورة الزراعية الكبرى أجابت مطالب الضعفاء)[3].

وتبلغ هذه الظاهرة مبلغا سلبيا كبيرا، في قصيدة (سقوط مملكة العشاق)[4]، للشاعر " محمد زتيلي " لا أدلّ عليه من هذه الألفاظ والتراكيب:

---

[1] للتوسع في هذه القضايا يستحسن مراجعة:

ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، شرح وتصحيح عبد العالي الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده بالأزهر، 1969، ص54...79.

فقد اعتمدنا كثيرا على هذا الكتاب في جملة من المفاهيم الصوتية.

[2] عبد العالي رزاقي: أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي، ط، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1983، ص14، 20، 33، 49، 20، 16، 23، 23 على التوالي.

[3] عبد القادر السائحي: أغنيات أوراسية، ش.و.ن.ت، ص92.

[4] منشورة بمجلة " آمال "، عدد 13 (عدد خاص)، م.و.ف.م، الجزائر، 1984، ص13.

(.. فلاحا كان

وجيء به كي يعمل في معمل

تركيب الآلات الميكانيكية

"سوناكوم").

(... وشغله في معمل تركيب الآلات

وأقنعه

بضرورة بذل التضحيات وتشكيل القاعدة العمالية، لإنجاح الاشتراكية).

(إنّ الاشتراكية تبنيها

سياسة التّقشّف)

(وأبصرتُ خيول التتر الهولاكي)...

فأيّ شعر في هذا (الشعر) سوى ما تُشعه تفعيلة (المتدارك) من نغمات خافتة جدا؟!...

والأدهى أنّ توظيف مثل هذا المعجم "غير الشعري" القائم على الكلمات والمصطلحات الطويلة، قد زاد الطين بلة في "القصائد النثرية" وحوّل بعضها إلى نصوص نثرية هزيلة، في أحسن الأحوال!، كما هي الحال عند ربيعة جلطي، وزينب الأعوج، وجروة علاوة وهبي... وقد يستغرب البعض قولي (المعجم غير الشعري) لأنّ الأصل هو أن ليست هناك كلمة شعرية وأخرى غير شعرية، لكنني أصرّ على هذا الاصطلاح، مادامت ثمة كلمات صلدة ميتة (كالتي رأينا سابقا) لا أخال شياطين "وادي عبقر" قادرة على النفخ فيها من روحها، وبعث الحياة الشعرية فيها!.. وقد نبّه على هذه القضية النقدية العتيقة ناقد عربي قديم هو (ابن سنان الخفاجي) في كتابه (سرّ الفصاحة)؛ إذ حدد شروطا ثمانية لفصاحة "اللفظة المفردة" نصّ شرط السابع

منها على (أن تكون الكلمة معتدلة، غير كثيرة الحروف)، وبناء عليه راح يعيب على أبي تمام توظيفه لكلمة (أذربيجان) في قوله:

(فلأذربيجان اختيال بعدما   كانت معرّس عبرة ونكال)،

لأنها (... كلمة رديئة لطولها وكثرة حروفها، وهي غير عربية)[1].

وقد بدا لي، بعد قراءة هذا الكتاب، أنه من الممكن أن يكون مفهوم (الفصاحة) عنده شكلا من أشكال ما نسميه اليوم بـــ(الشعرية) أو "الإنشائية" (*La Poétique*). أما عند المعاصرين، فقد تمكنت من التقاط هذه الإشارة للناقد السوري (عدنان بن ذريل) إذ يقول: (... قلما نجد كلمة طويلة تُلائم الشعر)[2]، فضلا عن شيوع عبارة "إن هذا اللفظ ليس شعريا" (*Unpoetical*) في النقد الإنجليزي الحديث.

---

[1] سر الفصاحة، ص78.

[2] عدنان بن ذريل: اللغو والأسلوب، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دار الأنوار، دمشق، 1980، ص174.

ثانيا/ البنية التركيبية:

ربما كان من العبث والتعسف أن ندرس البنية اللغوية للخطاب الشعري، من وجهة إفرادية (معجمية) مجردة، تتناول اللفظ بمفرده، بعد أن تقطع علاقات الجوار بينه وبين سائر الألفاظ، لا لشيء إلا لأن جمال اللفظ ودلالته، إنما يتحددان بحسب السياق الذي يرد فيه.

ولذلك كان (دوسوسير) يشبه المنظومة اللغوية للنص الأدبي بلعبة الشطرنج، على أساس أنّ قطعة الشطرنج لا قيمة لها بذاتها، لأن وظيفتها لا تتحدّد إلا داخل الرقعة، وأننا (إذا ما بدّلنا قطعا خشبية بأخرى عاجية، فهذا التغيير لا يؤثر أبدا في المنظومة، ولكنّ الأمر مختلف إذا ما أنقصنا أو زدنا عدد القطع)[1]، وقبل "دو سوسير" – بقرون – كان شيخ النقاد العرب (عبد القاهر الجرجاني) قد أشار إلى هذه المسألة فيما أسماه بــ" النظم " حيث كان يتوسّط أنصار (اللفظ) وأنصار (المعنى) موحدا بينهما، بنظرته إلى اللفظ من زاوية المعنى أو السياق الذي يرد فيه، أو "مقتضى الحال" – كما كانوا يقولون – معللا ذلك بقوله: (... وممّا يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينك تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر...)[2].

لذلك كان، ولابّد علينا، أن نستكمل حديثنا عن البنية الإفرادية بحديث آخر عن البنية التركيبية للوقوف على المستوى الفنّي للتوظيف اللغوي في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر.

لقد أظهرت لنا عملية القراءة للمتون (*Les corpus*) الشعرية، أنّ تشكيلها اللغوي قد سلك سبيلين، متداخلين زمنيا، محكومين بعاملين أساسيين:

---

[1] فرديناد دو سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ص37.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق وتصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص38.

1- القُدرات الفنية المتباينة، التي تميّز شاعرا من آخر.

2- الظروف الخارجية المحيطة بالظاهرة الشعرية.

- أما السبيل الأول، فيتمثل في الصياغة التقليدية التي هي أدنى إلى الخطاب العادي، منها إلى الخطاب الشعري.

- وأما السبيل الثاني، فيتمثل في الصياغة الفنية الحديثة التي تنتهج وسائل فنية فائقة الجمال والتأثير.

1- التشكيل التقليدي (اللغة المتعدية):

يقوم هذا التشكيل على العلاقات المنطقية الذهنية المباشرة بين أركان التركيب اللغوي، إلى الحدّ الذي تكاد تتوحد فيه لغة الشعر ولغة النثر، وحتى لغة العامة من الناس. هذه الطريقة التشكيلية، يسميها "محمد بنيس" بـ(اللغة المتعدية)، أي (لغة الحقيقة..)، ويعرفها باللغة التي (لا تعبر عن ذاتها بل تعبر عن خارجها)[1].

ويمكننا أن نتتبع ملامح هذه اللغة التقليدية التي عادت على الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بالقصور والضعف الفنيين، عبر الخصائص التالية:

أ- التقريرية والمباشرة:

هاتان صفتان من ألدّ أعداء الخطاب الشعري، لأنهما تجعلان منه مجرد خطاب عادي، شأنه شأن سائر ضروب التعبير.

ولنلاحظ ذلك، على سبيل المثال، في قصيدة (الكائنات) للشاعر "أحمد حمدي" وهي محشوة بجملة من الحقائق العادية، التي تنتهج البوح التقريري المباشر سبيلا تعبيريا:

---

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج3، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص86، 87، 90.

(أنا مازلت هنا يا أصدقائي

إنما يمكن أن أحكي لكم

كلّ خفاياي

وهذي مهنة الشعر...

وكانت علمتني

خطر الحرف

وطعم الكلمات..

آه.. ما أقسى الحياة!)[1].

ثم لاحظوا هذا المقطع من مطوّلة (مسيرة الجزائر) لعبد القادر بن محمد:

(لولا هداية من الرحمن

وبينات من هدى القرآن

ووقفات من بني وطني

لما استطاع الشعب أن يبقى هنا

ولا نقضى كما انقضت من قبله بعض الشعوب

لكنه ثبت في الميدان

وأثبت الوجود للجزائر

وملأ التاريخ بالمفاخر)[2].

---

[1] أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1980، ص69.

[2] عبد القادر بن محمد: مسيرة الجزائر، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1980، ص10.

أو هذا المقطع من قصيدة (قضية) للعربي دحو:

(سيّدي باسم الدين أرجوك

باسم أطفال يعشقون الحياة

باسم معطوب ثورة المعجزات

باسم ثكلى محجوبة الطعنات

باسم عهد مخلّد الصفحات

باسم أفواج النصر أبعد

عليّ أيّام "هاك وهات"!!)[1].

والغريب أننا قد نصادف قصيدة كاملة من هذا الطراز، تخلو من أدنى مقوّمات التعبير الشعري، مثل قصيدة (صار أكبر) للشاعر "جروة علاوة وهبي":

(لا تسأليني صديقتي

عن عمري– وكم أبلغ

لا تسأليني

عن سنواتيّ الماضية

فتعود بي الذكريات

لأحيائي العتيقة

أنا مثلك لي أمسي

لي حبّي ولعبي القديمة

---

[1] العربي دحو: تعال أيها الطوفان، دار الطباعة والنشر الأوراسية، باتنة، ص32.

لي ماض مثل مالك

لي طفولة وأحلام

وشباب وأماني...)[1].

وعلى هذا النهج تستمر القصيدة طيلة 25 سطرا "شعريا" كاملا!... .

ومن النماذج المماثلة لهذه النماذج، قصيدتا (ذكرى) و(كلمات على دفاتر التلاميذ) لـ"عبد الحميد شكيل"[2]، وقصائد كثيرة لـ"عبد الواحد باشوات"[3]، وأخرى لـ"عبد العالي رزاقي"[4]، وبعض ديوان (غفا الحرفان) لـ"عيسى لحيلح" وكذلك بعض ديواني (رياح العودة) لـ"محمود بن حمودة" و(المغني الفقير) لـ"محمود بن مريومة"، وجل ديواني (انتظار) لـ"نوار بوحلاسة" و(الوقوف بباب القنطرة) لـ"جروة علاوة وهبي"، فضلا عن بعض قصائد "الغماري" و"محمد ناصر" و"محمد بن رقطان" و"جمال الطاهري"، و"شارف عامر"، و"نور الدين درويش" و"ناصر لوحيشي"...، وغيرهم من الشعراء الذين يؤثرون إيصال مخزونهم الفكري، عبر الشعر، إلى القارئ من أقرب السبل وبأسهل الوسائل، خوفا من ضياع جوهر الفكرة في التواءات الخيال الشعري وإيحاءاته وامتداداته الفنية اللامتناهية... .

ب- الخطابية المنبرية:

هذه، أيضا، من الأساليب التعبيرية التي تعادي الخطاب الشعري عداء يضارع عداء (التقريرية والمباشرة) أو يزيد؛ فهي (عيب من عيوب الشعر لأنها تربط

---

[1] جروة علاوة وهبي: الوقوف بباب القنطرة، منشورات "آمال"، عدد 15، 1985، ص45.

[2] عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، منشورات آمال، عدد 16، 1985، ص196، 129.

[3] عبد الواحد باشوات: زمن الرحيل، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1980، ص29، 33، 35، 47، 59، 60، 63، 64، 134.

[4] عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، ط2، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1982، ص34، 41، 42، 161،... .

بمداعبة الأذن لا الإحساس، والعين لا البصيرة) حتى تغدو القصيدة بموجبها (عصفورا يطير من لسان الشاعر إلى أذن المستمع أو كفيه فيصفق) على حدّ تعبير الشاعر اللبناني "محمد علي شمس الدين"[1].

وتكثر الخطابية، بصفة خاصة، في الشعر السياسي الذي يخاطب الجماهير، ويستنهض الهمم، ويقرع آذان السامعين بالتنبيه والتحذير؛ كما عند الشاعر (أحمد حمدي) في قصيدته (العبور نحو بوّابة الخروج)؛ الممزوجة بنداء خطابي صارخ، للفقراء، داعيا إياهم إلى الصراخ والمشي في موكبه:

(اسمعوا أيها الواقفون على حافة الموت

والفقر يسرقكم

أصرخوا:

*** تسقط الأنظمة**

أصوات: تسقط الأنظمة

*** تسقط العاهرة**

أصوات: تسقط العاهرة)...،

إلى أن يقول:

(أتبعوني

أيها الفقراء

فأنا من دمشق إلى سلجماسة

---

[1] أنظر مقالته: الزمن يعتّق الشعر ويكشف أسراره، مجلة أوراق، الإمارات العربية المتحدة، عدد 13، ص7، 8.

جسر الوداع

وجسر اللقاء)[1].

وفي قصيدته (أغنية للوطن وللغضب) نراه يدعو - بنبرة خطابية – إلى إنزال الشعراء من بروجهم العاجية إلى الساحات العمومية:

(يا شعراء الوطن العربي

لو تتعرون هنيهة

تزدردون القيح – الشعر

الخطب الجوفاء

لوقفتم مثل جميع الناس

على قدمين في هذا العصر..)[2].

ويصرخ "جروة علاوة وهبي" في وجه "الحاكم الجبّار" عبر هذه التعابير الخطابية المجلجلة، في قصيدته (الناس في مدينتي):

(أيها الحاكم الجبار

لماذا تطلب صمتي

تطلب موتي

وأنا لم أصنع أغنيتي

أغنيتي صنعتني

---

[1] أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، ص106، 107.

[2] المصدر نفسه، ص37.

إسمعها رغما عنك أغنيق،...)[1]، إلى آخر القصيدة!.

أما (محمد زتيلي)، فنراه يطل من "نافذة ضيقة"، صارخا في وجه أمته:

(أفيقي يا أمتي العربية

فعصر الجهالات مرّ وضاع

ولكننا لم نزل للضياع

نرتّل أغنية عنترية..!

فيا للدّعارات كم خدعتنا

ويا للشعارات كم هزمتنا

ويا للأقاويل كم أقعدتنا

ولا واحدا أغضبته الأكاذيب يوما

ولا واحدا حركته الهزيمه

فغيّر بالنار كلّ الأناشيد لحنا ووزنا..)[2].

وهذا بعد أن يهتف بشهر "حزيران" شهر النكسة التاريخية الكبيرة في حياة العرب:

(بربّ القدس سامحنا

فنحن العُرب مازلنا

طموحين...

---

[1] جروة علاوة وهبي: الوقوف بباب القنطرة، ص52.

[2] محمد زتيلي: فصول الحب والتحول، ش.و.ن.ت، الجزائر، ص41، 36 على التوالي.

إلى الحكم...

إلى الخطب...

من المنبر...!!)[1].

كذلك يُحوّل "عبد العالي رزاقي" القصيدة إلى أداة خطابية وإعلان جماهيري جافّ، في مثل قوله:

(أخي..

أخي الطالب والعامل والفلاح

تعال نبحث عن إطار

عن مبدأ يقاوم التيار

تعال.. هذي يدي أمدّها إليك من جزائر الثوار

هلمّ نتحدث، يداك في يدي إلى الأبد)[2].

وبالنبرة نفسها يهتف باسم "الطلبة المتطوعين في الثورة الزراعية" في قصيدته (رسوم على معول):

(وحدوا الطالب بالعامل والفلاح يشدّ الفقراء

وحدوهم..

وحدوهم..

وحدوهم

---

[1] المصدر نفسه، ص41، 36 على التوالي.

[2] عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، ص19، 40 على التوالي.

نحن لن نرضى سواهم زعماء

وسدوهم نبض القلب إذا ماتوا...

وشدّونا إليهم)[1].

وعلى هذا المنوال، أصبح الخطاب الشعري "السبعيني" حافلا بعبارات خطابية كثيرة التداول، حدّ الابتذال!: (جموع المنسيين، جموع الكادحين، جموع المساكين، فقراء العالم،...).

و لا يختلف الشاعر (عيسى لحيلح)، عن ركب الشعراء – الخطباء!؛

إذ يقف على رسم عربي دارس، في قصيدة (يا حادي العيس لا تشدو)[2]:

(يا حادي العيس هل أبصرت نكستنا   هذي المواخير..فاقرأ ذكر "ياسينا"

يا حادي العيـس لا دنيـا ولا دينا   همنـا كبـائعنـا في تيـه شارينـا

يا حادي العيس لا تشدو لمن فسقوا   المـرد خانـوا اليتامـى والمساكينا

صح في القبائل قد طالت غـوايتنا   مـن كـان يجمعنا قـد بات ينفينا

هذي السّلاطين ما جدوى تنسكها   في " مجلس الأمن" قد باعت أراضينا

هذي السلاطين ما جدوى تسترها   و"القدس" باكية والأهل ناعـونا!

هذي السلاطين من شمع ومن ورق   غرّوا الورى، بسخيف القول يزنونا)

(الله أكبـر.. لا هـمّ ولا حـزن   لا المـوت، لا السّجـان يفنينـا

نحن الصقور.. مصافي الماء مشربنا   ويشـرب السادة الأكـدار والطينا).

---

[1] المصدر نفسه، ص19، 40 على التوالي.

[2] عبد الله عيسى لحيلح: غفا الحرفان، م. و.ك، الجزائر، 1986، ص26.

مع الإشارة إلى أنّ هذه النزعة الخطابية تستغرق كثيرا من أشعار "الحبلح"، و"الغماري"، و"شايطة"، و"لوحيشي"، و"درويش"، و"تلاتجي الصديق"، و"معمر بن راحلة"،... وأحسب أنّ للصفعات الحضارية الكثيرة التي تلقتها الأمة العربية الإسلامية يدا طولى في هذه العدوى الفنية التي انتقلت إلى الخطاب الشعري الجزائري، عبر هذا المسرب... .

ج- الشعرية السياسية والإيديولوجية:

لغة الشعارات، بدورها، لغة يأباها الخطاب الشعري، ويَمجُّها ذواقة الشعر، لأن (الشعار محدود بالزمان والمكان، ومقصور على أصحاب اللغة السياسية)[1]، بينما يسعى الشعر إلى أن يظل صالحا لأي زمان أو مكان؛ يقرؤه أيّ كان، متى شاء، وحيث شاء، وألا يظلّ أسير مناسبة معينة قيل في غمرتها.

ولجوء الشاعر إلى لغة الشعار الفضفاضة، التي تقول كل شيء دون تقول شيئا، دليل على عجزه عن ولوج أعمق الرؤيا الشعرية، واكتفائه بالنظرة السطحية الأفقية التي لا تخفى على العامة والخاصة.

لقد كانت هذه الظاهرة آفة في خطاب "السبعينيات" الشعري الجزائري خلال مرحلة البناء الوطني، خصوصا، فهذا الشاعر (جروة علاوة وهبي) في قصيدته (أغنية انتصار)، يذوب ذوبانا أعمى في الشعار الإفريقي (إفريقيا للإفريقيين)، داعيا بلاده إلى رفعه "هدية عظيمة":

(إفريقيا للإفريقيين/ هذه الصرخة العذبة الخالدة

هذه الأنشودة الفذّة الرائعة/ هبة الله السخية/

إرفعيها هدية عظيمة/ للملايين الذين/ حنى أعناقهم ذلّ السنين/

---

[1] د. غالي شكري: شعرنا الحديث... إلى أين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1978، ص198.

إرفعيها أنت يا إفريقيا/ أنشودة فذّة رائعة/.../ فجّريها/

فانتفاضات الشعوب/ وانطلاقات الشعوب/ كلّها تكمن فيها.

فجريها/ إنها سرّ البقاء/ إفريقيا/ شعلة الحرّية/

مهما أخمدوا أنفاسها/...)[1].

وعلى هذا النمط الساذج تتواصل القصيدة في شكل لافتة "جماهيرية"، يرفعها (جروة) شامخة، محملا إياها عبارات صحفية عمومية مبتذلة فارغة (تحطّم نير العبودية، تناضل رغم قيود الحديد، من أجل الحرية، أشارك الجميع قصة الكفاح، الطغاة الظالمين، أعداء البشرية،...) والدّيوان – برُمتّه – هو عبارة عن تغنّ ساذج بمنجزات الثورة، بـــ"أرض الشهداء"، بـــ"دم الأحرار"، بـــ"صمود الثوار"، بـــ"حرية الكادحين"، بالأرض والفلاح، بالثورة الزراعية، بالقرى الاشتراكية،...، وصرخة في وجه أعداء الثورة الإقطاعيين، ودفاع عن "فقراء الأرض"،... .

وهذه الشاعرة (ربيعة جلطي)، في قصيدها (اشتراكيون وعينيك!)، تتغنّى بالخيار الاشتراكي، تغنيا شعاريا مبسطا:

(اشتراكيون.. رغم مكبّرات الصوت

والعيون الصفر وأصداء الخوالي

لا العصيّ.. لا بريق الحديد يروّعنا

ولا تهديد "الحجّاجين"،

والصرخة المطلية "بالأسيد " في الأزقّة

الخالية

---

[1] جروة علاوة وهبي: الوقوف بباب القنطرة، ص71، 72.

اشتراكيون.. نغنّي ملحمة القمح فوق الزوارق...)[1].

كذلك، يتغنّى الشاعر "شارف عامر" بمشروع (الوحدة المغاربية)[2] تغنّيا "صحفيا"، يخلو من مقوّمات الخطاب الشعري إلا قليلا:

(قد عاد في جمع الورى التوحيد   وإلى شرايين العدى التسديد

في المغرب العربيّ وحّدها الدّيـــ   ـن شعـــوبنا وألّمها التنكيد

أمـــراؤنا قامـــوا فلبّى الشعب   أهـــلا وسهلا ضمّنا التنهيد

ومـــن الجزائر نوّهت إخلاصا   بالوحدة العربية سنشيد..).

ويستعير "عيسى لحيلح" عبارة مقدّسة (الله أكبر)،

يرفعها راية شعارية لإحياء أمجاد (السلف الصالح):

(الله أكبر ما شاخت لهم قمم   الله أكبر ما ديســـت لهـــم أنف

الله أكبر ما ذلت لهـــم همـــم   الله أكبر ما دكـــوا وما قصفـــوا

الله أكبر ما تلهـــو بهم أمـــم   الله أكبر ما هانـــوا وما ضعفـــوا

الله أكبر من يـــروى لها ظمأ   كالجمر يغلي وذاك العاشق الثقف)[3].

إن مثل هذه النزعة "الشعارية" الطاغية، لم يسلم منها حتى شاعر مثل (عبد العالي رزاقي) الذي يسمونه (شاعر الرّفض!) إذ يقول في (سنابل الحقيقة):

---

[1] ربيعة جلطي: تضاريس لوجه غير باريسي، ص52.

[2] نشرت بأسبوعية أضواء: عدد (6، 7، 1989)، وقد سبق " لي " أن أشرت إلى ملامح لغتها الشعارية، في قراءتي النقدية لها، المنشورة بـــ(أضواء)، عدد 19. 10. 1989، وفي القصيدة تجاوزات عروضية!، ليس هذا مقام الحديث فيها!...

[3] عبد الله عيسى لحيلح: غفا الحرفان، ص88.

(كلّ ما أعرفه يا أصدقائي

أنّ أشعاري عن الثورة..

والثورة في أعماقي الآن.. قصيد

(لحنته جبهة التحرير يوما)..

للجزائر!)[1].

وفي (أغنية إلى مستفيد من الثورة الزراعية)، يقول:

(يا أيها الشعراء

حوّلنا السفينة نحو ميناء جديد

لغة المناجل

والمعاول/ علمتنا:

كحيف نحرث، كيف نزرع، كيف نحصد، كيف نبني،

كيف نعلي، كيف نصبح ثائرين)[2].

وقد لاحظ عليه ذلك زميله (عمر أزراج)، حين قال:

(.. إنّ الواقع الجزائري غائب فعلا في شعر عبد العالي رزاقي، وإنّ الحياة الجزائرية والهموم الحقيقية لشعبنا لم يستطع عبد العالي رزاقي أن يعيها ويقدّمها في قصائد تكون قائمة على أساس من الشعر، لا على أساس من الشعار الفضفاض والسطحي، والذي أصبح عكاز كل شاعر غير قادر على فهم الحياة في مسارها

---

[1] عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، ص34.

[2] المرجع نفسه، ص41، 42.

التاريخي الحقيقي، واكتشاف قوانينها ومفاتيح أبواب تطورها، وبهذا ضيّع رزاقي الشعر والسياسة معا)[1].

إنّ تجربة (الثورة الزراعية)، كظاهرة موضوعية استقطبت جلّ التجارب الشعرية "السبعينية" قد جنت على لغة الخطاب الشعري جناية فنية كبيرة، لا تقدر بثمن!؛ ظهر ذلك في بعض القصائد لعبد العالي رزاقي وأحمد حمدي وزينب الأعوج وربيعة جلطي وجروة علاوة وهبي وعبد الله حمادي... .

وفي المقابل، جنى الموقف الوطني والقومي والعقدي على فنّيات الخطاب الشعري، جناية لا تقلّ خطورة عن سابقيها، كما هو واضح في بعض قصائد الغماري والطاهري وبن رقطان ولحيلح والعربي دحو ونور الدين درويش وسليم دراجي، وناصر لوحيشي، ومحمود بن مريومة...

د- الزخرفة البلاغية:

تتجلى هذه الظاهرة عند عصبة من الشعراء الذين تشبعوا بضروب الثقافة البلاغية العربية القديمة، فراحوا يعكسون ذلك في أشعارهم، لاستعراض قواهم البلاغية وإبهار عامة المتلقين من جهة، وللرد على دعاة التطرف الحداثي من جهة أخرى.

يقول الشاعر "محمد شايطة": (أنا ما نسيتك،، إن قد نسيتك،،

أنسى بأني،، سأنساك يوما)[2].

ثم يقول في قصيدة أخرى:

---

1 عمر أزراج: الحضور، م.و.ك، الجزائر، 1983، ص24.

2 محمد شايطة: احتجاجات عاشق ثائر، ص32، 93 على التوالي.

(أنساك كيف أيا نيسان ذاكرتي أنسى؟.. وقد هاجر النسيان نسياني)[1].

ويقول "عبد الله حمادي":

(وذكرتني بأيامي التي سلبت من الشباب كمسلوب بلا سلب)[2].

ويقول عز الدين ميهوبي:

(كنّا وكانوا وكانت كلّنا كلم وكان يعربه –الأعراب – نقصانا)[3].

وقريبا من هذا، يقول "عيسى لحيلح":

(وتنحت "الضّاد" من شيب شبيبتها إذ في لسانهم قد شُيّب الشيبُ)[4].

مثلما يقول في قصيدة أخرى:

(أحببت من يومي وقد وعدت غدا يومي مضى وغدُ الخذُول تأخرا

أغـــدًا؟! ومـــرّ غدّ غدًا، وغدًا غدّ يأتي، فليت غدًا غدًا بغدٍ كرى)[5].

ويقول "سليمان جوادي":

(شهية طيبة سيدتي

سيدتي شهية طيبة

طيبة سيدتي شهيتك)[6].

---

1 المرجع نفسه، ص32، 93 على التوالي.

2 عبد الله حمادي: تحزّب العشق يا ليلى، ص111.

3 عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص85.

4 عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص31.

5 من قصيدة (معلقة الجيل الأخضر)، مجلة العالم، عدد 376، 27. 04. 1991.

6 سليمان جوادي: يوميات متسكع محظوظ، ص33.

أما "عبد الوهاب زيد" فنراه يضمن إحدى قصائده شطرًا شعريا شهيرا لـــ(الأعشى):

(مادام يسعنا دوما ويحكمنا شاو.. مشلّ.. شلول.. شلشلّ.. شولُ)[1]

وعلى هذا " الرّتم " ينسجُ قوله:

(شقا الشقاء شقاءً من شقاوتنا فويل من هجرت مما سنجنيه)[2].

مثلما يقول في قصيدته (حالة لن تكون):

(ومازلت بيني وبيني

أخادع ما بين بيني وبيني)،

و(أعرف أنّ الوفاء تداعٍ

وأنّ انهيار المسافات ما بين بيني وبيني

وما بين بيني وبينك

أو بين ما بيننا

حالة لن تكون)[3].

نلاحظ أن هذه النماذج المتعددة تشترك في لغتها البلاغية القائمة على التجنيس المفرط، والتلاعب بالألفاظ، حدّ الوصول إلى ما يعرف في القاموس البلاغي العربي بـــ"المعاظلة اللفظية"، وهي أساليب بلاغية عتيقة لا محلّ لها من الإعراب في

---

[1] عبد الوهاب زيد: رؤى الساعة الصفر، ص55. وعنوان القصيدة في ديوانه هو "يا حادي العيس"، بينما عنوانها الأول هو "نقطة نظامية"، كما ورد في نسخة بخط يده، أهدانيها مشكورا!.

[2] المصدر نفسه، ص21.

[3] المساء: 26. 04. 1997.

لغة الشعر الحديث، بل إنها كانت ممجوجة حتى في الذوق النقدي العربي القديم نفسه، بدليل أنّ صاحب (جوهر الكنز) كان يعيب على المتنبي قوله:

(ولا الضعف حتى يبلغ الضعف ضعفه ولا ضعف ضعف الضّعف بل مثله ألف)

قائلا: (وعجيب من فصاحة المتنبي هذه الألفاظ)!....

وكان يقف على قول أحد الشعراء:

(لو كنت كنت كتمتُ الحب كنت كماكنا وكنت ولكن ذاك لم يكن)،

فيقول: (ألا ترى ركاكة هذا البيت بتكرار كافاته، وتاءاته، فمثل ذلك لا يحسن أن يطلق عليه اسم البلاغة)![1]؛ فكيف إذا تعلّق الأمر بنصوص شعرية معاصرة، في ضوء الذوق النقدي المعاصر؟!.

هذه هي مجمل الخصائص التقليدية للتشكيل اللغوي في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، والتي يمكن أن نوجزها في العلاقة المنطقية العقلية الباردة بين المسند والمسند إليه في التركيب اللغوي، الذي يغدو – بموجب ذلك – خطابا عاديا، يطلق عليه الدكتور "عبد السلام المسدّي" اسم (الاستعمال النفعي للظاهرة اللغوية)[2].

والملاحظ أن هذا النمط التشكيلي قد ساد في "الشعر الملتزم" بوجه خاص، سواء ما تعلق منه بالتصفيق للمنجزات الثورية الوطنية، خلال السبعينيات، أو ما تعلّق بالدعوة إلى القومية العربية والوحدة الإسلامية والثورة على الأنظمة السياسية السائدة، خلال الثمانينيات، وهو أمر طبيعي، مادام هذا الاتجاه الموضوعي الهادف

---

[1] نجم الدين الأثير الحلبي: جوهر الكنز، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص36.

[2] د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس- ليبيا، 1982، ص95.

يستهدف التوصيل والإفادة، ويؤثر أن يؤتي أكله في أوانه، وهذا ما يستعصي تشكيليا على الشعر، الذي يحتاج إلى "هدأة فنية".

ولهذه الأسباب لم يكن غريبا أن تنتقل هذه العدوى الفنية حتى إلى القصائد الحرّة والقصائد النثرية، مع أننا كنا نعهد هذه الطقوس التقليدية في "القصيدة العمودية" بوجه خاص.

2- التشكيل الحديث (اللغة اللازمة):

في هذا التشكيل، تزول الواسطة المنطقية بين المسند والمسند إليه في التركيب اللغوي فينتج ما يسمى بـ"لاعقلانية اللغة"؛ إذ تغدو اللغة الشعرية لغة إيحائية مجازية، مطبوعة بوجدان صاحبها، وملفعة بأحاسيسه، ذات ظلال وألوان تشكيلية وارفة... ويتجه الخطاب – حينها – إلى وجدان المتلقّي، فيسري فيه سريانا خفيا، ينوء به عن ذهنية الخطاب التقليدي وقعقعته اللفظية وأسلوبه الصريح المباشر.

هذا النمط التشكيلي اللغوي، يسميه "محمد بنيس" (اللغة اللازمة)، مختصا إياها بـ(وظيفة الخلق)؛ وهي تلك اللغة التي (تكتفي بذاتها، وبعناصرها تبني عالما شعريا..)، ووظيفتها (تكمن أساسا في السحر والإشارة، فهي لا تعبّر ولا تُصنف، أي لا تبوح ولا تُصرح وهذا مصدر غموضها)[1].

ويمكن أن نلمّ شتات الخصائص البنيوية لهذه اللغة في مصطلح شامل، هو مصطلح (الانزياح/ *L'écart*)[2]، بوصفه ابتعادا فنيا عن الأنماط اللغوية الجاهزة المألوفة.

---

[1] محمد نبيس: الشعر العربي الحديث- بنياته وإبدالاتها، ج3، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص85، 95.

[2] (L'écrat)، مصطلح لساني نقدي معاصر، ظهر – أول ما ظهر – عند (جون كوهين)، في كتابه (بنية الخطاب الشعري)، الذي تُرجم في مصر والمغرب، حيث تحدّث عن "الانزياح" حديثا شيقا، خاصة في مقدمة كتابه، الموسومة بـ(موضوع ومنهج). ويؤثر الدكتور "عبد السلام المسدّي" ترجمة

يمكن أن تكون تجربة الشاعر الشاب "أحمد عبد الكريم" من حيث تشكيلها اللغوي نموذجا لائقا نستشف منه ما سلف ذكره، من ملامح فنية، ولتكن قصيدته (مزمور الرحيل)[1]، مثالا على ذلك:

(وداعا..

وأشهق ملء الضلوع

يُتعتعني الحزن والعابرون إلى مرفإ الذكريات

على كبد خبأتهم سنين الهجير

دمي الصمت والدهشة النازفه

وفي شفتي تنامى العواسج

هو العمر القُزحي يذوب

ولوّحت.. كانت يدي الرّيح والسعفة الراجفه

أخان الذين أخبّئهم في دمي عن عيون الظهيرة والطعنات؟

وأبصرتهم يعبرون على قلبي الغضّ

نحو الجهات القصيّة مثل الرماح...)..الخ...

بـ" التجاوز " (الأسلوبية والأسلوب: ص162). مثلما يؤثر أن نحيي له مصطلحا بلاغيا عربيا قديما هو ": العدول " (المرجع نفسه، ص163).

أما " محمد بنيس " فيترجمه بـ"البعد" (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: ص517)، كما يترجمه "د.جوزيف ميشال شريم" لابـ"الفارق" (دليل الدراسات الأسلوبية: ص155)، في حين، نعثر له على ترجمات ضمنية لدى " د. صلاح فضل "بـ" الانحراف " (نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3، ص 372، 375، 376)... .

[1] هذا هو عنوانها الصحيح، كما أخبرني بذلك صاحبها، علما أنها منشورة بأسبوعية أضواء: 26. 07. 1990، تحت عنوان (فرفور الرحيل)، والمسألة تتعلق بخطإ مطبعي، لا غير!.

نلاحظ أن الشاعر ذو قدرة فائقة في انتقاء الألفاظ داخل السياق الدلالي للنص، على صعيد ما يسمى – أسلوبيا – بـ"محور الاختيار/ *L'axe de sélection* ".

إننا حين نقف على تراكيب لغوية من هذا الطراز:

(1) "أشهق ملء الضلوع..."

(2) "يُتعتعني الحزن.."

(3) "تركت على القلب ظلك..."

(4) "ملغمة ذي المدائن بالاشتياق وبالصّبوات.."

(5) "هو النّخل يلهث إثرك.."

(6) "... يعبرون على قلبي الغض..".

نلاحظ في التركيب الأول، أنّ الفعل (أشهق) تترادف أو تتناوب معه على "محور الاختيار" ألفاظ كثيرة مثل (أبكي، أنوح،...)، لكن الشاعر اصطفى لفظة (أشهق) لأنها أبلغ دلالة وأشد تأثيرا؛ لا أدل على ذلك من أن عبارة (شهق الرجل) تعني في لغة "المولدين": "أخذ نفسا بسرعة، فخرج معه صوت من حنجرته كما يفعل المتعجب من أمر ينكره"[1] وهو ما يلائم طبيعة الرحيل المباغت لحبيبة الشاعر (مليكة) ومن معها من ذوي قرباه، الذي فاجؤوه وخيبوا ظنه، فحق عليه أن يصاب بالدهشة والمفاجأة والتعجب، وأن يشهق حزنا... .

ونلاحظ في التركيب الثاني، أن الفعل (يتعتع) يقع في محيط دلالي عام لكلمات مماثلة مثل: (يضنيني، يؤلمني، يبكيني، يوجعني،...)، ولكنه آثر كلمة

---

[1] المنجد في اللغة والإعلام، ط28، دار المشرق، بيروت، 1986، ص406.

(يتعتعق) لدلالتها على القلقلة أو التحريك العنيف الذي ألم به وهو يشاهد موكب الرحيل والوداع.

وفي التركيب الثالث، فضل توظيف كلمة (ظلك) عن كلمات كثيرة غائبة، مثل (أثرك، ذكراك،...)، ومعروف أنّ ظلّ الشيء يبقى ببقائه ويزول بزواله، بَيْدَ أن "مليكة" زالت ولم يزل ظلها باقيا على مساحات فؤاد الشاعر! كيف ذلك؟! هنا سرّ الإشكال ومنبع المتعة الجمالية في آن واحد!، فـ"الظل" – إذن – في هذا السياق يتضمن الأثر الأحدوي العميق الذي تركه رحيل الحبيبة، التي رحلت ولم ترحل!....

وفي التراكيب الرابع، نلاحظ براعة الشاعر في انتقاء كلمة (ملغمة) من بين كلمات كثيرة، مثل (عامرة، مليئة، مفعمة،...)، لأن هذه الكلمة أدق دلالة، بتضمنها معنى التفجير، إذ أن المدائن المتعاطفة مع الشاعر، أصبحت – بفعل الرحيل – مهددة بخطر باطني متمثل في انفجار ألغام الشوق والصبابة!.

وفي التركيب الخامس، استعاض الشاعر بالفعل (يلهث) عن كلمات كثيرة متقاطعة دلاليا، مثل (يلحق، يتبع،...)، ولكن اختيار اللهث (أو اللهاث) كان أكثر دقة، لأنه يتضمن معاني الشدة والتعب والظمأ، التي آلمت نخيل الشاعر وهو لاحق بركب الرحيل.

أما التركيب الأخير، فينطوي على انتقاء دلالي عميق لكلمة (يعبرون)، بدل (يمرون) أو (يجتازون)...، بما يناسب شرح بعض المعاجم لعبارة (عبر السبيل) بـ: "مرّ كأنه شقّها وقطعها"[1]؛ مما يعني أن أولئك الذين خبأهم الشاعر في دمه – كما قال – قد عبروا قلبه الغضّ ومزّقوه كما تمزقه الرّماح.

نلاحظ، إذن أنّ الشاعر لا يختار لفظا بذاته إلا إذا رآه أَوْفَى دلالة وأدق معنى وأكثر تأثيرا، يختاره من سلسلة كلامية طويلة، تتكوّن من مجموعة معجمية

---

[1] المنجد في اللغة والإعلام، ص484.

كبيرة، يمكن لأيّ عنصر منها أن ينوب – دلاليا – عن العنصر الآخر، وأن يستبدل بغيره، لذلك قال اللسانيون المعاصرون بوجود علاقة دلالية بينها، أسموها "علاقات استبدالية/ *Rapports paradigmatiques*"، تقع على ما أسميناه سابقا بـ"محور الاختيار" مع الإشارة إلى أنه إذا اختير عنصر لفظي، انعزلت بقية العناصر، ولـذلك قيل في هذه العلاقات إنها "روابط غيابية" يتحدّد الحاضر منها بالغائب، وربما كـان (دوسوسير) أول لساني حديث أشار إلى هذه المسألة، حـين قـال: ".. فالعلامـة الترابطية تجمع بين عبارات غيابية في سلسلة موجود بالقوة"[1].

أما على صعيد ما يسمى بـ(محور التوزيع/ *L'axe de distribution*)، أي المحور الذي ينتظم الكلمات المرصوفة، بترتيبها وتنظيمها تبعا لقوانين نحوية وأخرى دلالية، فإنّ العلاقة بين الكلمات – في هذه الحالة – تسمى "علاقات ركنية/ *Rapports syntagmatiques*"، وتتميز العلاقات الركنية بكونها "حضورية"؛ أي تتحدد بما هو حاضر وموجود، أي بما وقع اختياره من ألفاظ، وفي هذا يقول "دو سوسير": (إنّ العلاقة التركيبية هي حضورية، وتقوم على عبارتين أو أكثر موجودتين في سلسلة موجودة بقوة الفعل)[2].

وإذا ما أسقطنا هذا الكلام النظري على القصيدة السابقة، تمكننا – في زاوية من الزوايا – من أن نلاحظ طغيان الجمل الفعلية على "الجمل الاسمية" بنسبة ساحقة، مثلما نلاحظ أن ترتيب الكلمات على "المحور التوزيعي" يعطي الصدارة للفعل؛ بحيث إن هناك 18 سطرا شعريا (من أصل 35) تبتدئ مباشرة بفعل، بالإضافة إلى أنّ معظم التراكيب تحتوي على "فعل" حتى وإن لم تبتدئ به، كما هو الحال في هذين التركيبين:

---

[1] فرديناند دو سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص150.

[2] محاضرات في الألسنية العامة، ص150.

1) "هو العمر القزحي يذوب"

2) "(مليكة).. كنتِ إلى السموات البعيدة عني براق المعارج".

حيث أشار إلى "العمر القزحي" قبل فعل "ذوبانه"، وإلى اسم "مليكة" قبل فعل "الكينونة"، لأن تركيزه كان منصبا عليهما قبل غيرهما؛ إذ تكاد تجمع الدراسات اللغوية على أنّ تقديم "الوحدة اللسانية" يراد منه الاهتمام بدلالتها عن دلالات الوحدات الموالية.

ويمكن تفسير طغيان الجمل الفعلية على الجمل الاسمية، وكذا تصدر الأفعال لجل "المحاور التوزيعية" في القصيدة، بالطبيعة الدلالية للنص؛ التي تنبذ الثبات والدوام، وتقتضي حالة متغيرة ومتجددة باستمرار، بمقتضى حالة الشاعر الذي أدهشه ذلك الرحيل المفاجئ لحبيبته وموكبها، فأصيب بحالات لا يد له فيها؛ قد تزول وقد تتجدد وقد تتغير (أشهق، يتعتعني، أجهشت، لوحت)، كما أن عبور الموكب في حدّ ذاته يتضمن هذا الجو الديناميكي (يعبرون، خلفت، تركت، يلهث، مضيت، خبأت، تناءيت،...) فضلا عن النهاية المقترحة (اللامتناهية) التي تتضمنها حالات العبور والرحيل ودهشة الشاعر. وهذا يتفق مع قول (عبد القاهر الجرجاني): (.. إن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئا بعد شيء، وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تجدّد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء)[1].

ومن الأنماط التشكيلية اللغوية الأخرى (الحديثة)، نشير إلى لغة الشاعر (عثمان لوصيف)؛ إذ يستخدمها (استخداما يستفرغ طاقاتها الهائلة عن طريق الهدم وإعادة البناء، هدم القديم من الدلالات ثم تجنيد اللغة في سبيل بناء أكوان سحرية تمتصّ حواس الإنسان ووعيه الكامل)، على حدّ تعبير الدكتور نبيل نوفل[2]؛ ففي

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق وتصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص133.

[2] د. نبيل نوفل: مقدمة ديوان الكتابة بالنار، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1982، ص11.

قصيدته (الكتابة بالنار)[1]، على سبيل المثال، تتداخل الدلالات الرمزية في لغة مكثفة تنوء بالقصيدة عن دلالاتها المباشرة، وتكسبها نكهة لغوية فنيـــة، تُغـــري القـــارئ بالارتماء في أعماقها لسبر أغوارها، واستكشاف دلالاتها العميقة؛ حيث يغدو كـــلّ لفظ رمزا قائما بذاته؛ فالنار هي الكتابة والثورة والتغيير، والخارطة هي الـــوطن أو العالم كما هو كائن وكما يريده الشاعر أن يكون، والرحيـــل (أوغـــل، أشـــعل، ترحل،...) هو الرسالة المنوطة بالشاعر الثوري، والطين (بالإضافة إلى الظلمات) هو الواقع.. هو حجر العثرة.. هو الشرّ، والربيع هو البعث الجديد، و(الحمامة البيضاء) هي الفرح والحب والسعادة...، ومن مظاهر الحداثة اللغوية أيضا في هذه القـــصيدة هو سقوط القرائن المنطقية بين عناصر الجملة الشعرية؛ إذ نرى للبحر شهقة (يا شهقة البحور)، وللنور شظايا (ويا شظايا النور)، وللرماد ذاكرة (في الغيـــب في ذاكـــرة الرماد)، وللأشعة جسرا (جسر الأشعة ارتمى في الريح وانكسر)، وللخارطة جراحا (وطقسها مضمخ بعبق الجراح)،... .

مثل هذا التشكيل الحديث، نعثر عليه عند شعراء أوتوا مقدرة فنية يُحسدون عليها، من أمثال: الأخضر فلوس، ومصطفى دحية، وعاشور فني ومـــسعود عـــامر وميلود خيزار وحرز الله بوزيد،... إلى درجة تفضي بلغة كثير مـــن القـــصائد إلى التعتيم والضبابية، كما هي الحال عند: عمر أزراج، رضا ديداني، عبد الله بوخالفة، فاروق اسميرة،... .

وهناك من لجأ إلى تشكيل "انزياحي" آخـــر، يقـــوم علـــى مـــا يـــسمى بـــ"المصاحبات اللغوية غير العادية"؛ يبدو ذلك – جليا – في ملـــصقات[2] الـــشاعر (عز الدين ميهوبي)/ كقوله في ملصقته (حمسة):

---

[1] الكتابة بالنار، ص57.

[2] نشرت – تباعا – بيومية الشعب، خلال ربيع 1990، وقد وَافَاني صاحبها بعدد كبير منها.

وهو تركيب غير عادي، تحيلنا (في بلادي../ بُني الوضع على خمس...)، على التركيب العادي (بُني الإسلام على خمس...)،

وقوله في ملصقته (تهريب): (... **كيف لا يقدرون**

قد هرّبوا أمة كاملة؟!)

وهو أيضا تركيب غير عادي؛ إذ طالما تعودنا أن تصحب كلمة (التهريب) كلمات شائعة مثل: الأموال والمخدّرات... .

وكذلك قوله في ملصقته (نعي): **"سكتة الكرسيّ أدت للوفاة!"**

وهو – بدوره – تركيب غير عادي، حلّ محلّ العبارة العادية "سكتة القلب".

ونلاحظ مدى الدهشة الجمالية التي تنعكس على الملتقى وهو يفاجأ هذه "المصاحبات اللغوية غير العادية" حين يربطها بما تحيل عليه من مصاحبات عادية. مثل هذا نجده عند شاعرين آخرين هما: "سليمان جوادي" في قصيدته (هجوم)[1]، بوجه خاص، و"عبد الوهاب زيد" في معظم قصائده كما أن مثل هذا التركيب البنيوي، هو الذي دعا (رومان جاكبسون) إلى التدقيق في مفهوم (الانزياح)، إذْ سماه (خيبة الانتظار)، أو (*Deceived expectation*)، على حدّ العبارة الإنجليزية، بالمعنى الحرفي (تلهف قد خاب)[2].

ثمة أيضا ضرب آخر من ضروب التشكيل اللغوي الحديث في الشعر الجزائري المعاصر، يتمثل في طغيان اللغة المجازية على التركيب الشعري، هذا المجاز

---

[1] سليمان جوادي: أغاني الزمن الهادي، م.و.ك، الجزائر، 1983، ص81.

[2] وقد ترجمت تلك العبارة إلى الفرنسية بـ(L'attenet déçue) (الانتظار الذي خاب) مرة، ومرة أخرى بـ(L'attente frustrée) (الانتظار المكبوت)، راجع د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص164.

الذي يتجاوز مفهومه البلاغي القديم القائم على ما يسمى التشبيه والاستعارة والكناية...، إلى مفهوم فني حديث يقوم على ما يسمى بـ"تراسل الحواس" وهو نموذج متميز لا أعتقد أن هناك شاعرا على وجه البسيطة، قد سبق إليه الشاعر الفرنسي الخالد (شارل بودلير/ *C. Baudelaires*)، الذي يتزعم هذا الاتجاه الرمزي الجديد بديوانه (أزهار الشر"/*Les fleurs du mal*)[1].

ويُعدّ الشاعر (مصطفى الغماري) رائدا، بحق، لهذه النزعة الحارية في شعرنا المعاصر:

"ظلال وأضـــواء وعطر منمنم وشدو كريم من فم الغيب مغرم"

"تنسمت أضواء الحبيب وطالما تــوزع قلبــي عالــم متجهّم"

"يشل الغناء العذب بين ظلالها فورق مهيضات وعطر مهشم"[2].

نلاحظ، هاهنا، كيف تتداخل حاستا الشم والرؤية في عبارتي (عطر منمنم) و(عطر مهشّم)..، ونلاحظ كيف أنه يتنسم الضوء في قوله "تنسمت أضواء الحبيب...".

وقد نلاحظ تداخلا غريبا (لكنه جميل!) للدوال الحسية ومدلولاتها، حيث تنوب الصفات والموصوفات المرئية والمسموعة والملموسة، بعضها عن بعض، في تراكيب لغوية " غمارية " كثيرة، من هذا الطراز:

(الغربة السوداء، خصلة الأحلام، الظلام الأحمر المجنون، الرحلة الخضراء، ضوئك المعطار، يعصر الضوء، الشوك العقيم، الظلام المرّ، أوتار الضحى،...)[3]،

---

[1] ونخص بالذكر قصيدته " مراسلات/ Correspondances" التي يقول فيها، تأكيدا لهذا الاتجاه: (إن الألوان، والأصوات والعطور تتراسل).

[2] من قصيدته وجه الليل، ديوان بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، الجزائر، 1985، ص13.

[3] مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص37، 38، 39، 40، 56، 58، 87، 91، 121. حيث كلّ رقم يشير إلى الصفحة التي وردت فيها كلّ عبارة من العبارات السابقة، على الترتيب.

ويمكن أن نصادف أيضا مثل هذا التشكيل "المجازي" عند كل من: عياش يحياوي، وبشير بن الهادي وغيرهما... .

هكذا وباختصار، إذن، فإنّ سرّ حداثة كلّ هذه الأنماط البنيوية للتشكيل اللغوي في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، يعود إلى "انزياحها" الفني عن الأنماط اللغوية المألوفة التي تتردّد في لغة العام والخاص، وتأليفها لتشكيل لغوي جديد، يستمّد جمالياته من أصالة التجربة الشعرية وحرارتها.

ثالثا/ مستويات بنيوية عامة:

من الخصائص البنيوية العامة للتشكيل اللغوي في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر والتي تتداخل فيها البنيتان الإفرادية والتركيبية تداخلا لا سبيل إلى فصله مايلي:

1- توظيف اللغة العامية:

من الظواهر اللافتة في الخطاب الشعري الجزائري "السبعيني" ظاهرة لغوية عرفتها التجربة الشعرية الجزائرية لأول مرة في حياتها، بمثل هذا البروز، وهي ظاهرة تفشي اللغة العامية - لفظا وتركيبا – في أوساط النصوص الشعرية؛ فإذا بنا نعثر على كلمة "الشيكات"[1] عند الشاعرة زينب الأعوج، و"الآسيد"[2] عند ربيعة جلطي، و"الويسكي"[3] عند عبد العالي رزاقي حيث تتكرر هذه الكلمة الدارجة الدخيلة 04 مرات كاملة في صفحة واحدة من أحد دواوينه.

---

[1] زينب الأعوج: يا أنت من منا يكره الشمس، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1983، ص 10 و28. وأصل الكلمة هو (Chèques)، أي "صكوك".

[2] ربيعة جلطي: تضاريس لوجه غير باريسي، ص 10 و93. وأصل الكلمة هو (L'acide)، أي "الحمض".

[3] عبد العالي رزاقي: أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي، ص 51. وأصل الكلمة هو (Whisky)، وهو نوع من المشروبات الكحولية.

كما نعثر عند الشاعر والفنان التشكيلي المعروف (حسن بوساحة) على هذه الكلمات العامية، ذات الأصل الفرنسي: "ريسيل"[1]، "الكتي"[2]، "المدنتل"[3]، "الكبزم"[4]، "الكولون"[5]، "الطوموبيل"[6] وغيرها... .

ونعثر عند (عمر أزراج) على كلمة "غدوة"[7]، وهي كلمة عامية جزائرية مشتقة من الكلمة الفصيحة "غدا"، مثلما نعثر على تركيب عامي في قوله: (... وحلّي "على وجه ربي"!! يديك تنامان فيّ)[8] ومعروف أنّ عبارة "على وجه ربي" عبارة فصيحة تُستعمل – عند الجزائريين – استعمالا عاميا، في حالات الطلب والاستعطاف، يقوم مقام عبارة (من فضلك). ونعثر - أيضا – عند (سليمان جوادي) على مثل قوله: (ورجعت إلى نفسي و"الدعوة" مضطربة)[9]، و"الدعوة" هنا استعمال عامي، بمعنى "الحالة".

ومن الشعراء من لا يكتفي بهذه الألفاظ والتراكيب العامية القصيرة، بل يلجأ إلى تضمين القصيدة مقطعا عاميا كاملا، مما نسميه بـ"الشعر الملحون" أو مقطعا من أغنية شعبية معروفة، أو قولا عاميا مأثورا، كما هي الحال في قصيدة (انفجارات) للشاعر "أحمد حمدي"، المتكونة من 3 مقاطع، يتضمن كلّ مقطع منها مقطعا من "الشعر الملحون":

---

[1] حسن بوساحة: درب الوفاء، م.و.ك، الجزائر، 1986، ص 22 و51. وأصل الكلمة هو (Ricil)، وهي مادة لتزيين الجفون.

[2] المصدر نفسه، ص22، وأصل الكلمة هو (Coty)، وهو نوع من العطور الرفيعة.

[3] المصدر نفسه، ص22، وأصل الكلمة هو (Dentelle)، وهو نسيج خفيف، مزين الحواشي.

[4] المصدر نفسه، ص74، وأصل الكلمة هو (Cubisme)، وهو الفن التكعيبي.

[5] المصدر نفسه، ص70، وأصل الكلمة هو (Colon)، أي المستوطن والمستعمر.

[6] المصدر نفسه، ص70، وأصل الكلمة هو (Automobile)، أي سيارة.

[7] عمر أزراج: وحرسني الظل، ط2، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1981، ص64، و32 على التوالي.

[8] عمر أزراج: وحرسني الظل، ص64، و38 على التوالي.

[9] سليمان جوادي: يوميات متسكع محظوظ، ص18.

1) (والله ما نبطل غنايا   والله مالي نسدرق فيه

جبته عن كل الثوار   واللي في قلبي ما نخبيه)

2) (نوري لك وين الحق كان نسيته يا بورجوازي يا وسخ يا ميته

إنّ الفقـر مـن أرضنا نحيتـه بسلاحنا، والحـب نا رسيته)

3) (القهـر ما ينفعشي   والحر ما يرجعشي

حتى يجيب الشمس   أو النـعـش)[1].

وواضح أنّ هذه المقاطع إنما أقحمت – إقحاما – ضمن السياق الشعري التركيبي، لأنها – من الناحية الدلالية – لا تكاد تضيف شيئا معنويا إلى الأصل اللغوي، ولأنها – من الناحية البنيوية – غير منسجمة لغويا وإيقاعيا مع السياق النصي.

وقد عمت هذه الظاهرة كثيرا من القصائد، خلال السبعينيات[2]، وما أن حلت مرحلة الثمانينيات حتى بدأت في الزوال؛ فقد رجعنا إلى البحث عن آثارها في القصائد والمجموعات الشعرية الجديدة و لم نجد لها أثرا، إلا عند الشاعر (محمود بن مريومة) في قصيدته (النيل وعيون غنية)[3]، وفي معظم قصائد (أحمد عاشوري)، بحكم

---

[1] أحمد حمدي: انفجارات، ص45، 46، 48 على التوالي.

[2] نجد مثل هذه الظاهرة عند " حمري بحري " (ما ذنب المسمار يا خشبة: ص68، 69، 102)، وعند "عمر أزراج" (وحرسني الظل: ص 37، 38، 55)، و"سليمان جوادي" (يوميات متسكع محظوظ: ص 15، 55)، و" عبد العالي رزاقي " (الحب في درجة الصفر: ص 54)، و" أحمد حمدي" (قائمة المغضوب عليهم: ص 14)، و" عبد الحميد شكيل " (قصائد متفاوتة الخطورة: ص39)، و"ربيعة جلطي" (تضاريس لوجه غير باريسي: ص93)، و"عبد العالي رزاقي" (من يوميات الحسن بن الصباح: ص78، 80)،.... .

[3] محمود بن مريومة: رسالة حب إلى امرأة غير عادية، م.و.ك، الجزائر، 1986، ص44، 45.

أن هذا الأخير ولوع بتوظيف الخرافة الشعبية المحلية، التي تستدعي حضورا (ما) للغة الشعبية (العامية)... .

ولا يفوتنا – في الأخير – أن نشير إلى العوامل الرئيسية التي ساهمت في تكريس هذه الظاهرة الطارئة، في الخطاب الشعري الجزائري خلال السبعينيات على الخصوص، وهي عوامل ثلاثة في نظري:

* أولا/ محاولة إنزال الخطاب الشعري إلى المستوى الفهمي لعامة الطبقات الشعبية، باسم "جماهيرية الكلمة" و"الغيرة الشعبية" و"الالتزام"... .

* ثانيا/ التأثر بالتيارات الحداثية الوافدة من المشرق العربي، وخاصة تيار "مجلة شعر" (قصائد يوسف الخال وأنسي الحاج بالخصوص)، التي تدعو إلى توظيف العامية في النصوص الشعرية، وحتى بعض الشعراء الرواد الآخرين، كـ"محمود درويش" مثلا، الذي رأيناه في قصيدته (موّال)[1]، يوظف أغنية شعبية فلسطينية كلازمة تتخلّل مقاطع القصيدة:

"يما.. مويل الهوى..

يما.. مويليا ضرب الخناجر.. ولا

حكم النذّل فيّا".

* ثالثا/ إنّ بعض الشعراء الذين وظفوا اللغة العامية ومقاطع من الشعر الشعبي، هم – في الأصل – من فحول "الشعر الملحون"؛ كالشاعر "أحمد حمدي" والشاعرة "زينب الأعوج"، اللذين قد يفوق نبوغهما في "الشعر الملحون" نبوغَهما في الشعر الفصيح!... .

---

[1] محمود درويش: آخر الليل، ط10، دار العودة، بيروت، 1980، ص27.

مع الإشارة – في هذا المقام – إلى التجربة الاستثنائية للشاعر (عبد الله حمادي) الذي رأيناه في قصيدته (قصيد)، يوظف مقطعا باللغة الإسبانية، يُعزى إلى ثقافته الكبيرة في اللغة والشعر الإسبانيين:

(وقال في احتراق: "فايس الماوكورثون دي ميب

يا أراب سي مطور نراد...")[1].

ويعني بالعربية: **"قلبي يفلت مني..**

ربّاه ليته يستعاد!".

وهو ضرب من ضروب ما يسمى (في الشعر الفارسي أو التركي أو الأوردي) بالملمعات أو "الشعر الملّمع" الذي يتضمن أشطرا أو بعض أبيات من الشعر العربي على نظام مخصوص[2].

2– الأخطاء اللغوية:

هذه ظاهرة أخرى تستوقف دارسي البنية اللغوية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، وتتمثل في الوهن اللغوي الواضح ضمن كثير من التجارب الشعرية – خلال العشرية السبعينية بالدرجة الأولى - وينعكس هذا الوهن في شيوع الأخطاء النحوية والصرفية والإملائية، في النصوص الشعرية، شيوعا لا مبرر له من الوجهة الموضوعية.

---

[1] د. عبد الله حمادي: قصائد غجرية، م.و.ك، الجزائر، 1983، ص 76.
وقد أخبرني الشاعر – بالمناسبة – بأنّ له ديوانا شعريا، باللغة الإسبانية، مطبوعا في مدريد عنوانه "حوار مع النسيان"، وأنه لم يستطع أن يترجمه إلى العربية، بالنظر إلى لغته الشعرية الخاصة!... .

[2] حاكى الشاعر الأمريكي الشهير (عزرا باوند/ Ezra Pound) تجربة "الملمعات" هذه، في كثير من قصائده.

ولو كانت تلك الأخطاء من النوع الذي لا يدركه إلا أديب أريب، لما كان في المسألة ضير، ولكنها أخطاء بسيطة لا ينخدع بها إلا غريب عن "لسان العرب". ومن غير أن أجهد نفسي في البحث والتنقيب عن هذه الأخطاء، تمكنت - بمسح عابر - من صياغة هذا الجدول:

موضع الخطأ	المصدر	طبيعة الخطأ	الصواب
1- " سوف لن ينطفئ..."	- عبد الكريم قذيفة: قصيدة خلاصات لبدايات لم تنته، مجلة التبيين، ع 2-3، 1990، ص181	تركيبي	- لن ينطفئ (لأن " سوف " حرف لا يُفصل عن فعله)
2- " كي تخبّا... "	- المصدر نفسه، ص 182	إملائي	- تُخبّئ
3- " ترينهم يا طفلتي مسافرين "..	- عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، ص 45	نحوي	- "... مسافرين "
4- "تذهبون للمدارس"	- المصدر نفسه، ص 132.	نحوي	- "... إلى المدارس "
5-كنت إلى العشاق قمرا	- أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، ص 07	نحوي	- "... للعشاق... "
6- "... أحنّ للبكاء "	- المصدر نفسه، ص 09	نحوي	- "... إلى البكاء "
7- " يخرج يونس السجين من بطون الحوت "	- المصدر نفسه، ص 08	صرفي	- "... بطن.. "
8- " حينما أسند الرأس للفأس "	- المصدر نفسه، ص 39	نحوي	- "... إلى الفأس "

9- " وقلت أنّها... "	- أزراج عمر: الجميلة تقتل الوحش، ص 15	إملائي	- "... إنّها "
10- " وكان ثورا داخل الملعب يوما... "	- أحلام مستغانمي: على مرفإ الأيام، ص 91	نحوي	- "... ثور.. "
11- ".. تحي.. "	- المصدر نفسه، ص 25، 26	إملائي	- " تحيا "
12- " كل ما همسْ به قد صار ذكرى "	- المصدر نفسه، ص 32	نحوي	- " همسُ " (لأنه لا يجوز الوقوف على الساكن في وسط الكلام)
13- " ومن قال إني واقفا هناك "	- رضا ديداني: قصيدة كنّا هنا.. صرنا هناك، النصر: 9. 08. 1989	نحوي	- ".. واقف... "
14- " يسكب عنها شعرا.. "	- حمري بحري: أجراس القرنفل، ص 42	نحوي	- "... عليها.."
15- ".. أن أمحي وجهك من قلبي "	- عاشور بوكلوة: قصيدة جائع حتى الموت، أضواء: 19. 03. 1987	صرفي	- "... أمحو.. "
16- " لأن الفقر مزدهرا في كبدي/ مُبحرا في دمي/ مسافرا في شرياني "	- عبد الناصر خلاف: قصيدة لا تسأليني، أضواء: 09. 10. 1986	نحوي	- "... مزدهر.. مبحر.. مسافر "
17- " وماذا بقيّ "	- العربي دحو: تعال أيها الطوفان، ص 11	صرفي	- " بقي " (بتخفيف الياء)
18- " تعالي نستريح معا "	- المصدر نفسه، ص 62	نحوي	- " نسترِح "

			(يُجزم الفعل لأنه جواب طلب)
19- " نحن لا نطلب منكم- أيها السادة تحليق الشوارب "	- سليمان جوادي: يوميات متسكع محظوظ، ص 33	صرفي	- المصدر من فعل " حلق "، هو " حلْق " أو " تحلاق "
20- " تصورت أني شراعا خطيرا "	- نواصر نادية: راهبة في ديرها الحزين، ص 86	نحوي	- "... شراع خطير "
21-"تلد مليون أخدودا.."	- المصدر نفسه، ص 52	نحوي	- "... أخدودٍ"
22- " لأرى فستانها دام، وعيناها إلى وجه التراب "	- ميلود خيزار: قصيدة الزنابق والرصاص، النصر: 18. 07. 1987	نحوي	- "... داميا.. وعينيها... "
23- " انهض.. لِمَا.. "	جوادي: يوميات متسكع محظوظ، ص 47	إملائي	- " لم " [هنا يجب حذف مدّ الميم- لوجود حرف الجرّ]
24- "من يخلقُ شيئا سيواري عن عيون الخلق أشياءا كثيرة..." " من يشعلُ النار سوف يضيء الطريق... " " من يطفئُ النار سوف يضيع الطريق "	- عبد العالي رزاقي: من يوميات الحسن بن الصباح، ص 12، 12	نحوي	- " من يخلقْ... .. يشعلْ... .. يطفئْ... " [لأنّ " من " اسم شرط جازم]
25- " هذا البحر منتمي لغير	- المصدر نفسه، ص 53	نحوي	- "... منتم "

دمي.. "			[وقد قال في مقطع آخر: " أنا رحل منتم لبلادي "، ص 61!]
26- " همك اليوم كبيرا يا بلادي "	- الأزهر عطية: السفر إلى القلب، ص 48	نحوي	- "... كبير.. "
27- " لو كان لي جملا.. "	- المصدر نفسه، ص 93	نحوي	- "... جملٌ.. "
28- " لو كان لي وترا.. "	- المصدر نفسه، ص 94	نحوي	- "... وترٌ.. "
29- " الدّمّ "	- هكذا وردت (بتضعيف الميم) في جلّ الأشعار التي كتبت خلال السبعينيات بوجه خاص، ومن بينها: وحرسني الظل، ص 98، 99، 106. الجميلة تقتل الوحش، ص 54، 81، 108. تعال أيها الطوفان، ص 13.		- " الدّمُ " [لأن الأفصح هو تخفيف الميم]

هذا قليل من كثير، يندى له الجبين!، نقلناه لنثبت أنّ الخطاب الشعري الجزائري المعاصر - خلال السبعينيات - بوجه خاص، قد ذهب ضحية التقليد الأعمى لمدارس الحداثة " المشرقية " وخاصة مدرسة "مجلة شعر" التي عاثت في اللغة فسادا والتي استقى روادها نزعتهم من "مالارميه" و"سان جون بيرس" وغيرهما من الرموز الشعرية الفرنسية والغربية وعليه يمكننا - الآن - أن نقول، باطمئنان إنّ "اللغة" في الشعر العربي - على امتداد مراحله - قد تلقت ثلاث صفعات تاريخية لا تُنسى؛ أولها مع مدرسة (الرابطة القلمية) "شعر المهاجَر" [إيليا أبو ماضي، جبران،...] وغيرهما من الذين قال عنهم "طه حسين": (إنهم جهلوا اللغة أو تجاهلوها ثم اتخذوا هذا الجهل مذهبا)، وثانيها مع مدرسة "مجلة شعر" (أدونيس، أنسي الحاج،

يوسف الخال، هنري صعب، أبو شقرا،...)، التي استعملت اللغة استعمالا عشوائيا، تحت مظلّة مصطلحها البرّاق (تفجير اللغة)، أما ثالثها فكان مع ما يمكن تسميته بمدرسة " مجلة آمال "الجزائرية (أزراج، مستغانمي، حمدي،...)، التي تجرأت – لأول مرة في تاريخ الشعر الجزائري – في التعامل مع اللغة تعاملا جديدا، يقوم على تجريدها من هالة "القداسة" التي تكتسيها، ينضاف إلى ذلك عامل الإطلاع المحدود على التراث الشعري والفكري العربي القديم، والهبوب مع عواصف الحداثة الهوجاء (بوصف الثورة على اللغة شكلا من أشكال الحداثة)، ممّا جعل الأمر يتحوّل إلى " بيرسترويكا " لغوية داخل بعض النصوص الشعرية.

لكن هذا لا يعدم وجود شعراء آخرين يكتبون بلغة قوية وسليمة، بحكم تكوينهم الفكري الأدبي، بالإضافة إلى مواقفهم القومية والإسلامية التي تجعلهم – من باب تحصيل الحاصل – يدافعون عن "العربية"، ويتشبّثون بها، من زاوية كونها "لغة القرآن" ومنبع الأصالة...، نذكر من هؤلاء: مصطفى الغماري والأخضر عيكوس وعياش يحياوي ومحمد ناصر وعيسى لحيلح وعز الدين ميهوبي ونور الدين درويش وأحمد شنة...؛ إذ نادرا ما يصطدم القارئ بخطإ (غير شائع!) في شعر هؤلاء، وإذا عثر، فغالبا ما يكون لهذا " الخطإ " تخريج أو تخريجات في مدارس النحو العربي المختلفة. ولنلاحظ ذلك – على سبيل المثال – في قول "عيسى لحيلح":

(هلمّي خيول الله نوقظُ غافيا   ونبعثُ إسلاما وشعبا مخدّرا)[1].

فمن الواضح – مبدئيا – أنّ في هذا البيت خطأ نحويا، في كلمة (نوقظ)، [ومعها كلمة "نبعث" بحكم العطف]، إذ الأصل فيها أن يقال (نوقظ) (بتسكين "الظّاء" لأنّ الفعل "نوقظ" هنا هو بمثابة جواب لفعل الأمر "هلّمي" وحقّ جواب الأمر أن يُجزم)، بينما أوردها الشاعر – خلافا للقاعدة – بضمّ الظّاء (كما هي مرسومة في الديوان)، فضلا عن أنه لو خضع للقاعدة النحوية، لوقع في خطإ

---

[1] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1985، ص08.

عروضي، يقتضي الخروج عن وزن (الطويل). سيقودنا هذا، بلا شك، إلى ذلك الجدل الكبير الذي نشب بين النحويين العرب في خصوص نظرهم إلى بيت "زهير بن أبي سلمى":

(وإن أتاه خليل يوم مسألة يقول: لا غالب مالي ولا حرم)،

وكان الأصل أن يقول في بداية الشطر الثاني: "يقُل...". إنّ مسألة كهذه (بيت "عيسى لحيلح")، لو عرضت على "النحاة الكوفيين"لعللوا "خطأها المبدئي" (نوقظ) بوجود فاء مضمرة قبل الفعل (نوقظ)، ويتبع ذلك تقدير مبتدإ محذوف (أصله: فنحن نوقظ). ولو سمح لي "الكوفيون" - قريبا من رأيهم هذا - لعلّلتُ ذلك بوجود "لام التعليل" مضمرة قبل الفعل (نوقظ)، كان أصلها (لنوقظ)، مع حذف ضمّ (الظاء)، وتعويضه بفتح، ويكون الأمر مقضيا!... .

ظاهرة "التناص" وإشكالية التأثر والتأثير*:

نُسلم – مبدئيا – بأنّ النص الشعري ليس عالما مغلقا على ذاته، إنما له امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية المحيطة به (الاجتماعية، التاريخية، الثقافية،...) وإذن فالنص الشعري - في مفهوم "جوليا كريستيفا" ورفاقها من السيمائيين المعاصرين - إنّما هو مركز ثقل مجموعة من النصوص السابقة والنصوص المتزامنة واللانصوص (أو النصوص غير الأدبية كالرّموز والإشارات التاريخية والكلام اليومي والأقوال المأثورة...)... .

وسنكتفي – فيما يلي – بجانبي "النصوص السابقة" و"النصوص المتزامنة" ذات الصلة بلغة الخطاب الشعري الجزائري المعاصر في حدود مقتضى هذا المقام.

---

* نال هذا البحث الجائزة النقدية الأولى في مسابقات وزارة الثقافة (دورة 1994).

ونُشر في مجلة (الثقافة)، السنة 19، العدد 104، سبتمبر- أكتوبر 1994، ص137.

من المعروف أنّ قضية انفتاح النص الشعري على نصوص أخرى، قد استقطبت مكانة كبيرة من التفكير النقدي العربي القديم، فيما كان يُعرف بـــ(الاقتباس، التضمين، الإشارة، السرقة،...) وما شاكلها من المصطلحات البلاغية، ولكنّ وجه الاختلاف الأساس بين نقادنا القدامى والنقاد المعاصرين – إزاء هذه القضية – يكمن في أنّ الأوّلين كانوا ينظرون إليها – عموما – على أنها مأخذ سلبي؛ ولا أدلّ على ذلك من عشرات الكتب التي أفردوها لدراسة سرقات (أبي الطيب المتنبي) وآخرين، على عكس مفهوم المعاصرين الذين ينظرون إلى القضية نفسها على أنها من جماليات الخطاب الشعري، إن أحسن الشاعر التعامل معها، ويدرسونها تحت العنوان الاصطلاحي الجديد (التناص/ ***L'inter textualité***).

و"التناص" هو وجود مجموعة من القرائن اللسانية أو المعنوية داخل نص ما، تحيلنا على نصوص خارجية، وتثبت تعالق النصوص بعضها ببعض، وقد ظهر هذا المفهوم في البلاغة العربية، كما أشرنا منذ حين، ليزداد ظهوره في علاقات التأثير والتّأثر بين الآداب، فيما يُعرف بــ(الأدب المقارن)، ثم ليكتمل ظهوره في المدارس النقدية اللسانية المعاصرة؛ حيث ظهر عند "الشكلانيين الرّوس" باسم (الحوارية/ ***Dialogisme***)، وعند الناقدة الفرنسية (ذات الأصل البلغاري) "جوليا كريستيفا" باسم "عبر النصوص/ ***Trans-textualité***" أولا، ثمّ "التصحيفية/ ***Paragrammatisme***"[1] ثانيا.

ويبقى "التناص" هو المصطلح المركزي المعمول به في جلّ البحوث الغربية والعربية ويسمى النص المحيل إلى نصّ آخر بالنص "الحاضر" أو "العيني" أو "المتعالي" أو "اللاحق "...، بينما يسمى النص المُحال عليه بالنص "الغائب" أو "الأصلي" أو "التّحتي" أو "المخفي"...، وهناك من النقاد الغربيين من يسميهما – على التوالي –

[1] تعني " التصحيفية " (امتصاص نصوص/ معاني داخل الرسالة الشعرية...)، وهو مفهوم مأخوذ- في أصله – عن (دو سوسير) الذي كان سباقا إلى استعمال هذا المصطلح. راجع: جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط1، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 78.

بـــ: (النص المعارِض/Le texte pastichant)، و(النص المعارَض/ Le texte pastiche)، كما هي الحال عند "تودوروف/ T. Todorov".

أما الناقد المغربي " محمد بنيس " فقد استعاض عن مصطلح "التناص" بمصطلح "التداخل النصي"[1]، الذي فرّع عنه مصطلح "النص الغائب"[2]، ولكنه – في كتبه الأخيرة – أخذ يستعمل مصطلح "هجرة النص"[3] كانتقال مفهومي استكمالي لمصطلحه الأول "النص الغائب". وتنشطر "هجرة النص" تبعا لمصطلحات بنّيس إلى "نص مهاجر" و"نصّ مهاجر إليه".

وعلى تعدّد دوال مصطلحات "التناص" ومشتقاته، فإنها تشترك في مدلول شبه موّحد، هو ما يهمنا في هذا المقام، وهو علاقات التأثر والتأثير بين النصوص، في انعكاسها على النسيج اللغوي للنص.

لكنّ الملاحظ هو أنّ معظم الدراسات التي تناولت الظاهرة الشعرية الجزائرية (إن لم أقل كلّها!) قد كانت تنظر إلى هذه القضية من المنظور البلاغي القديم؛ حتى إن أحدث الدراسات الأكاديمية في هذا الشأن (وهي دراسة الدكتور محمد ناصر)، قد درست هذه الظاهرة، تحت عنوان (ظاهرة المحاكاة والاقتباس)[4]،

---

[1] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، 1979، ص 517 (معجم المصطلحات).

[2] المرجع نفسه، ص 251 وما بعدها. والغريب في الأمر، هو أنه بعد أربع سنوات من استعماله الرائد لمصطلح " النص الغائب " عثر عليه مستعملا عند " ميخائيل ريفاتير " في كتابه (Sémiotique de la poésie) الصادر سنة 1983 بالفرنسية!، وهو ما أثار استغرابه!... .

[3] أنظر: محمد بنيس: حداثة السؤال، ط1، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 179.

[4] د. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 400 وما بعدها.

دراسة لا تختلف – في رأيي – عن ثلاثية (النّسخ، السّلخ، المسخ) التي حدّدها ناقد قديم كمعالم للسرقات الأدبية[1].

ولكن ندلكم على بعض النصوص التي تتداخل – عن قصد أو عن غير قصد – مع نصوص شعرية أخرى، ارتأينا أن نصوغ الجدول التالي:

الرقم	النص الحاضر	النص الغائب	طبيعة التداخل النصي
1	قصيدة (رأيتها) لـ" مبروكة بوساحة ": مجلة الرؤيا، عدد 2، 1982، ص 80	قصيدة (لقيتها ليتني ما كنت ألقاها...) للشاعر العراقي معروف الرصافي	محاكاة " اجترارية " واضحة لوصف يتيمة بائسة في جوّ عاطفي حزين
2	قصيدة (أنا.. ومي.. والبحر) لـ" محمد حديبي "، مجلة الضاد، عدد 8-9، 1984، ص 89	نونية (ابن زيدون) " أضحى التنائي بديلا من تدانينا "	" معارضة " في الشكل التقليدي، مع " امتصاص " للنص الغائب
3	قصيدة (كلمات أخرى إلى ميّة) لـ" أحمد عبد الكريم "، يومية المساء: ع 18. 10. 1987	نونية (ابن زيدون) + نونية (محمد حديبي) السابقة	" معارضة " في الشكل التقليدي، مع " امتصاص " للنصين

[1] هو ابن الأثير في كتابه (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القسم 3، ط1، مطبعة الرسالة، مصر، 1962، ص 230...292.

4	قصيدة (يا حكمة الله.. إلام وحق من؟) لـ" عبد الوهاب زيد " ملف المهرجان الشعري الوطني، م.ع.آ.ع ببسكرة، مارس 1987، ص 119	نونية (ابن زيدون)	" معارضة " في الشكل التقليدي، مع تداخل لغوي، وتباين في المنظور الرؤياوي
5	قصيدة (سبع شمعات في ليل الغربة) لـ" الأخضر فلوس "، مجلة الضاد، عدد 10- 11، ص123	موشح " ابن الخطيب " (جادك الغيث إذا الغيث همى..)	" امتصاص " للنص الغائب
6	قصيدة (إلى قاتل الإمام)، لـ" محمد ناصر ": ديوان أغنيات النخيل، ص51	قصيدة (الاستجواب) لنزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ط1، بيروت، 1978، ص 759	معارضة " حوارية "
7	قصيدة (وادي الغضا)، لـ" مصطفى الغماري ": ديوان حديث الشمس والذاكرة، ص41	يائية " مالك بن الريب " (ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا)، القرشي: جمهرة أشعار العرب، بيروت، 1980، ص 269	تناص " حواري "
8	قصيدة (أغنية لم يلحنها الشيخ إمام) لـ" سليمان جوادي ": ديوان يوميات	قصيدة (الخطاب)، لـ" نزار قباني " المصدر السابق، ص837	محاكاة " اجترارية "

	متسكع مخطوط، ص9		
9	قصيدة (قراءة ثانية للفنجان المقلوب) لـ" عز الدين ميهوبي "، ديوان في البدء كان أوراس، ص 113	(قارئة الفنجان) لـ" نزار قباني "	معارضة " امتصاصية " تحاورت النص الغائب في لغتها الحالمة (خصوصا في المقاطع الأخيرة)
10	قصيدة (البكائيات الأربع) لـ" عقاب بلخير "، ديوان السفر في الكلمات، ص 25	مطولة (اليعازر) لـ"خليل حاوي"	تقاطع في " اللغة الجنائزية " وفي الإيقاع اللغوي
11	قصيدتا (الهجرة إلى داخل النفس) و(أغنية الفرح) لـ" عبد الحميد شكيل ": ديوان قصائد متفاوتة الخطورة، ص 111 و155	(أنشودة المطر) لـ" بدر شاكر السياب "	تأثر بأجواء اللغة " السيابية " وخاصة دلالات اللفظ المركزي (المطر)
12	قصيدة (الروض الماحل) لـ" عبد الواحد باشوات "، ديوان زمن الرحيل، ص 47	قصيدة (النهر المتجمد) لـ"ميخائيل نعيمة "	تقاطع في اللغة الرومنسية الاستفهامية، إلى درجة يستوي فيها "الروض الماحل" و"النهر المتجمد"
13	قصيدة (الطير طار) لـ" عيسى لحيلح": ملف المهرجان،	قصيدة (مديح الظل العالي) لـ" محمود درويش "	ولع بالجملة الشعرية " الدرويشية "

	ش.و السادس، بسكرة، 1987، ص 22		
14	قصيدة (يتيم) لـــ" قدور رحماني ": يومية المساء، عدد 14. 02. 1988	(قارئة الفنجان) لـــ" نزار قباني "	تأثر بالأجواء اللغوية " الحوارية " ذات الطابع السوداوي
15	قصيدة (رسالة خاصة إلى الشاعر الإسباني لوركا) لـــ" عبد العالي رزاقي ": ديوان الحب في درجة الصفر، ط2، ص95	(رسالة من تحت الماء) لـــ" نزار قباني "	تناص " حواري " يُزيح اللغة " الحوارية " عن سياقها الأصلي من حبّ عاطفي بسيط إلى حبّ ثوري (حبّ غارسيا لوركا)، وخاصة في المقطع الرابع
16	قصيدة (احتراقات) لـــ"إبراهيم قرصاص": أسبوعية أضواء، ع 26 07. 1990	قصيدة (عابرون في كلام عابر) لـــ" محمود درويش "	محاكاة " احترازية " باهتة!، لا تقوم تلك الإشارة " الاعترافية " في الهامش مبررا لها.
17	قصيدة (نخلة الميلاد) لـــ" أحمد حمدي": ديوان انفجارات، ص05	(أنشودة المطر) لـــ" السياب "	محاكاة لأجواء (المطر، النخيل، العيون...) السائدة في اللغة " السيابية"
18	قصيدة (القدس) لـــ" أحمد حمدي": ديوان انفجارات، ص 55	(بطاقة هوية) لـــ" محمود درويش"	تأثر بلغته القومية في المقطع 02 خاصة
19	قصيدة (كان غريبا	(غريب على الخليج) لـــ"	تناص " احترازي "

	على الخليج) لـــ" أحمد حمدي "، ديوان انفجارات، ص 67	السياب "	
20	ملصقة (ربّما) لـــ" عز الدين ميهوبي "	لافتة (ربّما) لـــ" أحمد مطر ": ديوان لافتات 2، ط1، لندن، 1987، ص 43	تقاطع كلي – حدّ التطابق – لغويا ودلاليا، وحتى العنوان فهو موحّدا!...

يعطينا هذا الجدول –بلا شك – صورة عامة للروافد الشعرية التي ينهل منها الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، على تعدد أشكال هذا النهل الطبيعي؛ سلبا أو إيجابا.

وهو يكشف لنا – أولا – عن زحف مكثف للنصوص الشعرية المشرقية الحديثة داخل النصوص الشعرية الجزائرية (المكتوبة خلال السبعينيات بوجه خاص)، بحكم التلاقح الذي حصل بين التجربتين آنذاك.

ليس هنا مكمن الإشكال، إنما الإشكال يكمن في الطريقة الباهتة – عموما – التي تعامل بها شعراؤنا مع نصوص الشعراء المشارقة الرواد (السياب، البياتي، نزار، درويش، عبد الصبور، أدونيس، خليل الحاوي،...)؛ إذ قرؤوها وتأثروا بها، وحاولوا محاكاتها والنسج على منوالها في أحيان كثيرة. وإذا ما استحضرنا الطرائق الثلاث (الاجترار، الامتصاص، الحوار) التي اتخذها "محمد بنيس" معايير تتخذ صبغة قوانين لقراءة الشاعر للنصوص الغائبة[1]، وطبقناها على شعرنا، أمكن القول أن طريقتي

---

[1] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.

ويبدو لي – شخصيا – تشابه كبير بين هذه الطرائق الثلاث، وطرائق ثلاث أخرى للناقدة " جوليا كريستيفا " هي (النفي الكلي، النفي المتوازي، النفي الجزئي)، حددتها كأنماط للتداخلات النصية. راجع دراستها (الخطاب الغريب في فضاء اللغة الشعرية: التداخل النصي والتصحيفية): علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ص 78.

(الامتصاص) و(الاجترار) قد سادتا عند معظم الشعراء، ومعروف أنّ النص الغائب في الطريقة الأولى (الاجترار) يظلّ نموذجا جامدا، لا يستفاد منه إلا في بعض المظاهر الشكلية الخارجية، بينما يبدو في الطريقة الثانية (الامتصاص) قابلا للحركة والتحوّل، بيد أن طريقة (الحوار) هي أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب الذي يغدو — حينئذ – قابلا للتخريب والتفجير... .

إنّ تأثّر التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة (تجربة السبعينيات على وجه الخصوص) بالتجربة المشرقية الحديثة حقيقة لا مفر منها، وقد أكدها دراسات كثيرة[1]، واعترافات للشعراء أنفسهم، ومناقشات حادّة أخرى اتخذت من تسمية (تهمة المشرقية) عنوانا لها.

إنّ شاعرا مثل (سليمان جوادي)، الذي قال عنه الدكتور حسن فتح الباب ذات يوم: (.. نشعر أنه يخرج أحيانا من تحت عباءة نزار قباني، أو يطلّ من فوق كتفيه)![2]، لا يجد القارئ عنتا كبير في البحث عن الشواهد التي تثبت انبهاره بالتجربة "النّزارية"؛ وقد تكون قصيدته (أغنية لم يلحنها الشيخ إمام) — التي أشرنا إليها في الرّواق الثامن من الجدول السابق — مثالا حيا لهذه الظاهرة، فثمة تداخل لغوي ودلالي عميق بينها وبين قصيدة (الخطاب) لنزار قباني، يتجلى في تلك اللغة "الكاريكاتورية" الساخرة من جهة، والثائرة من جهة أخرى، ذات النفس القصصي؛

---

[1] للتأكد من ذلك راجع:

- شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، م.و.ك، الجزائر، 1985، ص 86 و87.
- محمد زتيلي: فواصل...، دار البعث، قسنطينة، 1984، ص 82 و87.
- الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري، د.م.ج، الجزائر، 1988، ص 195.
- د. حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر، ص 34 و35.
- د. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 400 وما بعدها.

[2] د. حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر، ص 135.

إذ تسرد بعضا من الأحداث "الصولجانية" التي أفرزتها الهزائم والنكسات العربية المتلاحقة.

ولكنّ التقاطع بين القصيدتين لا يقف عند هذا الحدّ الموضوعي، بل يتجاوزه إلى تقاطع معجمي وتركيبي على مستوى البنية اللغوية؛ حيث تتكرّر العبارة الخطابية " التزارية " (أيها السادة) عند "جوادي" بالتركيب نفسه تارة، وبعبارة (سادتي) تارة أخرى، ويمكن أن نعثر على تشابه لغوي ودلالي كبير فيما يلي:

يقول "نزار": (كلما كلمته – جلّ جلاله – /.../ ركب السيارة المكشوفة السقف/ وغطى صدره بالأوسمة/ ورشاني بخطاب)..

ويقول " جوادي ": (**اسمحوا لي سادتي– قد أسكتوني**

بقصور مرمريه

ورشوني بوزاره).

يقول "نزار": (كان في ودّي أن أبكي، ولكني ضحكت)..

ويقول "جوادي": (**كان في النية أن..، غير أني...**).

يقول " نزار ": (سألوني في غرفة التحقيق عمّن حرّضوني)..

ويقول "جوادي": (**غرفة التحقيق أنستني القضيه**).

يقول "نزار": (وهو يحكي ثم يحكي... ثم يحكي.. مثل صندوق العجائب)..

ويقول "جوادي": (**قد مللنا– أيها السادة – صندوق العجائب**)..

هذا فضلا عن تكرار "جوادي" لكلمات كثيرة، وردت في قصيدة "نزار" بنفس التركيب والدلالة (الحكومة، الضرائب، الصبر، السيف، السورة،...).

أما المقاطع التي قد نُلفيها عند شاعر من شعرائنا، فترسم مباشرة في أذهاننا مقاطع مماثلة من قصائد الشعراء المشارقة الرواد، فكثيرة؛ ومن تلك قول "حمري بحري" في قصيدته (أجراس القرنفل): **(من يجرؤ/ أن يتوضأ في دمها/ ويصلي بين حدائقها/ وعلى أكمام زنابقها...)**[1]، وهو ينطوي على محاكاة واضحة لمقطع شهير من (قارئة الفنجان) لــ"نزار قباني" (من يطلب يدها/ من يدنو من سور حديقتها/ من حاول فك ضفائرها). ومن هذا القبيل أيضا قول "العربي دحو" في قصيدته (يريدونك):

(كتبت على ألف عذراء/ وحدّثت مليون حسناء/ ضجعت صنوف النساء/ ولما عرفتك صار الجميع هباء/ مجيئك كان بداية عهد جديد/ ألا فلتموتي هنا فوق صدري/ وأعطيك أجر الشهيد)[2].

وهو مقطع مسلوخ – سلخا – عن قول "نزار" (عشرين ألف امرأة أحببت/ عشرين ألف امرأة جرّبت/ وعندما التقيت فيك يا حبيبتي/ شعرت أني الآن قد بدأت..). ونقرأ في قصيدة (الحزينة) للشاعر " أحمد حمدي" هذا المقطع:

(وأنت حبيبتي/ أنا الفقير البائس التائه/ ولست بصاحب التيجان/ والأموال والطاعة)[3] فيرتسم في أذهاننا قول (صلاح عبد الصبور) في قصيدته (لحن):

(جارتي! لست أميرا/ أنا لا أملك ما يملأ كفي طعاما).

كما لا نجد صعوبة كبيرة في الكشف عن ظلال وارفة لتجربة (محمود درويش) على قصائد كثيرة لــ"عبد العالي رزاقي" و"عمر أزراج" في ديوانه (وحرسني الظل)، مثلما لا نجد صعوبة في الكشف عن ظلال أخرى للشاعر العراقي

---

[1] حمري بحري: أجراس القرنفل، م.و.ك، الجزائر، 1986، ص 13.

[2] العربي دحو: تعال أيها الطوفان، دار الطباعة والنشر الأوراسية، باتنة، ص 37.

[3] أحمد حمدي: انفجارات، ص 52.

(مظفر النّواب) لدى الشاعرين "أحمد حمدي" و"عبد العالي رزاقي" تتجلى في اللغة الخطابية الثائرة التي تستخدم – ما استطاعت – من ألفاظ السبّ والشتم والسّخط والشيء نفسه يقال بالنسبة إلى الشاعرين (عبد الحميد شكيل) و(إدريس بوذيبة) اللذين حاولا – مرات – محاكاة "السياب" في روائعه الشهيرة (كأنشودة المطر) إلى حدّ الاستنساخ.

لكن كلامنا هذا، لا يعدم – على أي حال – وجود بعض النماذج "الجزئية" القليلة التي قلدت نماذج مشرقية تقليدا واعيا، في إطار جمالي أخاذ؛ كما فعل (عبد العالي رزاقي) في قصيدته (رسالة خاصة إلى الشاعر الإسباني لوركا) – التي أشرنا إليها في الرواق الخامس عشر من الجدول السابق – والتي يقول في أحد مقاطعها:

(لوركا/ علّمني كيف تموت الكلمات على شفتي بطل مهزوم/

كيف تكون نهاية مأساة اليوم/ انفض عن جفني غبار الشؤم/ عانقني فشبابي لا يغريني/ لكن علمني شيئا يجديني/.../

لوركا/ علمني كيف سأصرخ من أعماقي باسم الحق الضائع/ كيف أحارب في صفّ الإنسان الجائع/ أدركني إني أغرق حتى الرأس ببئر القرن السابع/ أسمعني نغمة حبّ/ لا تتركني وحدي)[1].

لاشك أن هذا المقطع حافل بقرائن لغوية (علمني كيف...، إني أغرق،...) تحيلنا على نص غائب معروف، هو قصيدة (رسالة من تحت الماء) للشاعر "نزار قباني": (اشتقت إليك فعلمني ألا أشتاق...). يبدو لنا "نزار" في قصيدته، إنسانا

---

[1] عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، ص 96 و97.

وقد أشار الدكتور محمد ناصر إلى هذه القصيدة نفسها على أساس أنها اقتباس واضح (بالمنظور السلبي) من قصيدة " نزار " [أنظر: الشعر الجزائري الحديث، ص 405-406]، وليسمح لنا الدكتور ناصر أن نخالفه الطرح!... .

مفتونا من رأسه حتى قدميه، غارقا في بحر عميق (ما كان يدركه كذلك!)، وهو بحر الحبّ بكلّ تأكيد، يتنفس تحت الماء، مخاطبا محبوبه من عميق قراره بفعل الأمر (علمني)، بينما حوّل "عبد العالي رزاقي" قصيدته إلى (تناص) ذكيّ، يستوحي الدلالات الشكلية للنص الغائب، ويحورها "تحويرا" يحيد بها عن سياقها الأصلي، فإذا بنا أمام "نزار آخر!" ترفع عن حبه السابق "الضيق" إلى حب أوسع وأعمق إلى حب إنساني نضالي ثوري (يتجلى في صورة المحبوب "لوركا" الثوري المناضل حتى آخر نفس من حياته):

(لوركا/عيناك أمامي غابة ثلج/يغرق فيها الفارس والثور المهزوم.)

ويقتفي خطاه:

(لوركا/ علمني كيف سأبحث عن حقي/ كيف سأحمل في عنقي/ شهقات الشمس على الأفق).

(لوركا/ ما أقسى الميلاد مع الموت/ وما أحلى الموت مع الميلاد!).

وهي تجربة "رزاقية" ناجحة – في رأيي – اتخذت مع "الحوار" طريقة لقراءة النص "التراري" الغائب.

وبغضّ النظر عن طبيعة تعامل شعرائنا مع نصوص المشارقة الرواد، فإنّه يمكن القول بأنّ لـــ"نزار قباني" مدرسة في شعرنا الجزائري المعاصر، تخرّج فيها شعراء كثيرون أمثال: سليمان جوادي، أحلام مستغانمي وعبد القادر مكاريا ومالك بوذيبة[1] وإبراهيم قرصاص[2]...

---

[1] هو نفسه يعترف بهذا، أنظر حوارا " لي " معه بأسبوعية أضواء: عدد 344، 28. 06. 1990.

[2] صرح على سبيل الاعتراف بأن نزارا يسكن خلاياه وأنسجته الشعرية!. أنظر حوارا معه بيومية " المساء " عدد: 14. 01. 1990.

ولـــ"بدر شاكر السياب" مدرسة مماثلة، أنجبت "عبد الحميد شكيل" و"أحمد حمدي" و"إدريس بوذيبة"،... ولـــ"محمود درويش" مدرسة أيضا، تتلمذ فيها " عمر أزراج "و" عبد العالي رزاقي "و" حمري بحري " و"رضا ديداني"[1] ولـــ"خليل حاوي " امتداد نفسي كبير، انعكس لغويا على تجربة الشاعر الشاب " عقاب بلخير"[2].

ولـــ"أدونيس" مكانة لغوية معتبرة في نصوص الشاعر الفقيد "عبد الله بوخالفة"، والشاعرة "فتيحة كحلوش"... .

أما خلال الثمانينيات، فقد تعددت المشارب الشعرية، و لم تبق محصورة في المشرب المشرقي الحديث – كما كان الحال خلال السبعينيات – حيث سجلنا عودة واضحة لشعرائنا إلى التراث الشعري العربي القديم.

إنّ من يتصفح أشعار (عيسى لحيلح) مثلا، يكشف – للوهلة الأولى – وجود ظلال وارفة لفحول الشعر العربي القديم على تجربته؛ فلاشك أن كل من يقف عند هذا البيت من قصيدته (وشم في زند قرشي):

---

[1] اعترف – ظاهرا وباطنا – بتأثره بــ" درويش " حيث قال: (محمود درويش شدني بقوة... ولقد حاولت عدة مرات أن أحاكيه..) مضيفا: (.. تأثرت بمدرسته التي أعترف بأنها منحتني الكثير الكثير)!.

أنظر حوارا معه، بأسبوعية أضواء: عدد 28. 07. 1988.

ولكن العجب العجاب هو أنه – بعد عامين من هذا الاعتراف – راح يتنكر ضمنيا لأقواله، إذ قال: (.. في الشعر لا مساحة لوجود أشخاص، وجود قضايا هذا ما اتفق معك فيه..)!، وراح يحصر الالتقاء الذي جمعه بــ" درويش " في (جانب القضية)، نافيا أن تكون (القصيدة- اللغة) محورا تأثيريا!... .أنظر حوار معه بيومية النصر: ع (10. 08. 1992.)

وسواء عليه أكان يعترف أم لا يعترف، فإن نصوصه تظل الشاهد الأول والأخير على ذلك.

[2] أنظر اعترافات كثيرة موزعة عبر حوار "لي" معه بأسبوعية النور: ع 70، 10. 08. 1992.

(لـ"مية" دار ما ترد سؤالنا ولو ردت الدار الجواب لحيرا)[1].

يتذكر بيت (حسان بن ثابت) الشهير:

(أبى رسم دار الحي أن يتكلما وهل ينطق المعروف من كان أبكما)

أو بيت (حميد بن ثور الهلالي):

(سل الربْع أنّى يممت أم سالم وهل عادة للربع أن يتكلما)

ومن يقف عند هذا المقطع من قصيدته (نداء إلى أبي الطيب المتنبي):

(قفا نبك.. قد ولى الحبيب مجافيا وأبقــى فــؤادي في عراء مناديا

وما شفنــي رســم قديم وإنما بكائي لمن صادت بضحك وفائيا

وتا الله ما أبكى "ربابا" و"مية" ولكني المخــدوع أبكــي بكائيا)[2]

يشعر بحضور قوي لـ(امرئ القيس) في معلقته: "قفا نبك من ذكرى حبيب ومترل...".

ومن يقرأ فاتحة قصيدته (مكة الثوار بلدي):

(يا دار مية جادت بالدموع يدي ردي سؤالي، هل في الدار من أحد)[3]

يذكر – ولاشك – معلقة (النابغة الذبياني):

(يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد

وقفت فيها أصيلالا أسائلها عيت جوابا وما بالربع من أحد)

ثم لاحظوا هذا التقارب الواضح، بين قوله في قصيدته (توحّد):

---

[1] وشم على زند قرشي، ص06.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

[3] المصدر نفسه، ص 44.

(أ "أوراس ذكر.." تذكر/ فكلّ عدو يعود بثوب الصديق)[1]

وقول "أبي نواس":

(إذا امتحن الدنيا لبيب، تكشفت له عن عدو في ثياب صديق).

وبين قوله في قصيدته (ودّع أمامة):

(ودّع أمامة آن البين ياكلفُ ولتبك أهلا كما حلّوا قد انصرفوا)[2].

ولامية "الأعشى" الشهيرة:

(ودّع هريرة إن الرّكب مرتحل وهل تطيق وداعا أيها الرّجل).

وبين قوله في القصيدة نفسها:

(دع المكارم لا ترحل لبغيتها واستبق أهلك حيث الماء والعلف)[3].

وقول " الحطيئة ":

(دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي)

وكان عليه أن يضع الشطر الأول بين قوسين!.

وبين قوله أيضا:

(كأنه رجع وشم في عروق يد أو من بلى قدم قد جدّدت صحف)[4]

وقول "طرفة بن العبد":

---

[1] غفا الحرفان، ص 59.

[2] المصدر نفسه، ص 77.

[3] المصدر نفسه، ص 79.

[4] المصدر نفسه، ص 78.

(لخولة أطلال ببرقة ثهمد   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد).

ولعل هذه الشواهد اليسيرة أن تعطيا صورة مصغرة عن توظيف (عيسى لحيلح) للنصوص الشعرية القديمة توظيفا جزئيا، بطريقة "احترازية" في الغالب، تقبل النص بسياقه الأول...

هذا، وقد نعثر على ملامح أخرى من الشعر القديم في أشعار (ناصر لوحيشي)، في مثل قصيدته (تلك الديار)[1]:

(يا عذبة الريق: قولي ما خلافهم   صم وبكم فحرف منك يشفيه)

فمعروف أن عبارة (يا عذبة الريق) كثيرة الورود في الأشعار القديمة، كما في قول (جميل بثينة):

(ألم تعلمي يا عذبة الريق أنني   أظل، إذا لم ألق وجهك، صاديا)

وفي قول (لوحيشي):

(يا تارك الزهر، ذاك الطل فاسق به   من كان صرف الهوى والود يسقيه)

تضمين واضح لقول (ابن زيدون) في نونيته الشهيرة:

(يا ساري البرق، غاد البرق واسق به من كان صرف الهوى والود يسقينا)

وفي قصيدته (البسملة أكمل)[2]، في قوله:

(دع ذا عدمتك واشربها معتقة   خضراء تجمع بين الروح والجسد)

هناك "تناص" ذكي، حول بيت (أبي نواس) الشهير:

(دع ذا عدمتك واشربها معتقة   صفراء تفرق بين الروح والجسد)

---

[1] الشعب: 25. 02. 1989.

[2] النصر: 22. 05. 1988.

من سياقه الأول (نشوة الخمرة التي تفرق بين روح الإنسان وجسده)، إلى سياق دلالي جديد، هو نشوة (خضراء/ رمز الشريعة الإسلامية) التي توحد بين الروح والجسد.

ويبلغ الولوع بالشعر القديم عند بعض الشعراء مبلغا سلبيا، يجبرنا على دراسة التداخلات النصية بين المتقدمين والمتأخرين من زاوية المفاهيم القديمة (السرقات الشعرية مثلا)، من ذلك قول (محمد شايطة) في قصيدته (وحدي أنا)[1]:

(أخفي هموما وآتي الناس مبتسما   والمشي يفضحني والجفن والمقل)

وهو "استنساخ" لقول (ابن زيدون):

(يخفي لواعجه والشوق يفضحه   فقد تساوى لديه السر والعلن)

وفي قصيدته (إذا جاء نصر الله والفتح)[2]، نلمس "سطوا" خفيا على أبيات من رومية (أبي فراس الحمداني) الشهيرة "أراك عصي الدمع..."، حين نطابق بين شطر لهذا وشطر لذاك، فنرى أن شاعرنا الجزائري (شايطة) يكاد يقيس عباراته على عبارات (الحمداني) بالمسطرة!، ولنلاحظ ذاك في قول (الحمداني):

(بلى، أنا مشتاق وعندي لوعة)، وقول (شايطة): (حزينا، وفي قلبي جراح ولوعة)!، ثم يقول الأول: (إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى)، وقول الثاني: (إذا الدهر أعياني مددت يد الرجا)!...، وربّما نشفع لشاعرنا الشاب هذا الفعل، على أساس أنّ قصيدتيه السالفتين قديمتان، وأنه استبعدهما حينما نشر ديوانه الأول!... .

ومن المفيد أيضا أن نشير إلى أن هذا الارتباط بتراثنا الشعري القديم، قد ظهرت خلال السبعينيات لدى أسماء شعرية قليلة جدا، منها الشاعر (عبد الله حمادي)، في ديوانه (تحزب العشق يا ليلى)، الذي يتضمن قصائد تبدو فيها روح

---

[1] المساء: 30. 08. 1987.

[2] المساء: ؟!.

الشعر الأندلسي واضحة للعيان، مثل قصيدته (سيدي عبد العزيز راعي القرية والبحر)[1] التي توحي لنا لغتها الوصفية الطبيعية أنها كأنّما كتبت في العهد الأندلسي (أيام ابن خفاجة وابن حمديس...)، وفي قصيدته (إلى المتنبي)[2] يبدو لنا نفس (المتنبي) حاضرا بقوة، في رفعته وسموّ شأنه وبُعد شأوه وجزالة لغته.

ويمكن أيضا أن نشير، في هذا المقام، إلى تجربة (مصطفى الغماري) التي لا تخلو من ظلال الآثار الشعرية القديمة، كما هي الحال في قصيدته (وادي الغضا) - التي أشرنا إليها في الروّاق السابع من الجدول السابق-، حيث نلمس هضما "غماريا" واعيا لتراثنا القديم، يتجلّى في تعامله مع "النص الغائب" بطريقة "الحوار"، وهي أرقى مستويات "التناص" كما رأينا سابقا.

إنّ "الغماري" يستلهم من يائية (مالك بن الريب التميمي) "المونيم" المركزي "الغضا" وعبارات أخرى مثل "تزجي القلاص"، بيْد أن (وادي الغضا) الذي يشكل بؤرة الحنين، ومنبع الهوى الدّفين والوجد القاتل والشوق الحالم، في كلتا القصيدتين، سرعان ما يُحيلنا إلى تباين دلالي بين "غضا" التميمي (الشاعر الإسلامي المخضرم)، و"غضا" الغماري (الشاعر الجزائري المعاصر)؛ "الغضا" عند الأول هو بقعة جغرافية موجودة بالفعل،، هو معقل الشاعر وأهله وذويه (أمه وزوجته وإخوته وصحبه):

(ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة	بجنب الغضا أزجي القلاص النواحيا
فليت الغضا لم يقطـع الركب عـرضه	وليت الغضا ماشى الرّكاب لياليا
لقد كان في أهل الغضا -لو دنا- الغضا	مــزار، ولكــن الغضا ليس دانيا)

[1] تحزّب العشق يا ليلى، ص49.
[2] المصدر نفسه، ص122، ويشير الشاعر – في هامش القصيدة – إلى أنّ اعتماد نفس (المتنبي) مقصودا.

ولكن "غضا" (الغماري) هو بقعة هُلامية ممتدّة (لا حدود لها)،، بقعة لا وجود لها – جغرافيا – إلاّ في عوالم "الحلم" و"الحنين" و"الهوى" و"الوصل":

(كان الغضا حلما وكان قصيدة سمراء حرّه

يهب الحنين، فكلّ سوسنةٍ مواويل وخضره

كان الهوى حلما وليلى في ليالي الوصل مهره).

إن (مالك بن الريب) – في حنينه إلى "الغضا" – إنّما يحنّ إلى أسرته المحدودة (أهله وخلاّنه):

(ومنهن أمّي وابنتاها وخالتي وباكية أخرى تهيجُ البواكيا)

أمّا (الغماري) فإنّه يحنّ إلى زمن "الفتوحات الإسلامية" إلى عهود "طارق و"عقبة"...، بل إنه يرى أنه ما كان ليعرف الحب ومعناه لولا زمن " الفتوح ":

(لولا الفتوح لما عرفت الحب.. ما أشربت سحره)، وأخيرا فإن (مالك بن الريب) قد انتهى به رثاؤه لنفسه إلى الانكفاء واليأس والاستسلام، بعد أن شعر بدُنو أجله، وفراقه للغضا ولأهل الغضا فراقا أبديا:

(ولّما تراءت عند "مرو" منيتي وضلّ بها جسمي وحانت وفاتيا

أقول لأصحابي ارفعــوني لأنني يمرّ بعيــني أن سُهيــــل بدا ليا)

أمّا "الغماري" فإنه يخالفه هذا التروع خلافا جذريا، إذ يجعل من حنينه إلى "وادي الغضا" دربا ثوريا للقاء، تجسده هذه القرائن اللغوية (غد، متوثّب، أجنحة، ثورة،...):

(وادي الغضا للجيل يحمل شمسه ويُدير بدره

وادي الغضا للشوق مزروعا على أعتاب زهره

لقد بأجنحة الضياء مسافر حلما وفكره

متوثب قدرا.. وآت يا جياد الله ثوره).

من جهة أخرى، نُشير إلى أنّ الموضة الشعرية الجديدة التي ظهرت في أواخر الثمانينيات، فيما عُرف بـ(الومضة أو الملصقة أو التوقيعة أو اللافتة...)، لدى "عز الدين ميهوبي" و"أبي بكر قماس" و"ناصر لوحيشي" و"فارس ضياء الحق"[1] و"ابن النور"[2]... إنما كانت تستمدّ لغتها، لفظا وتركيبا ودلالة، من لغة الشاعر العراقي (أحمد مطر) الذي ظلت "لافتاته (1) و(2) و(3)" – خصوصا – مهيمنة على لغة معظم التجارب السالفة؛ حتى إن المفردات والتراكيب الشائعة في هذه التجارب (في بلادي، والينا المعظم، الحاكم، السياسة، السلطة،..) وإنّما هي مستمدّة من صلب المعجم " المطري " (نسبة إلى أحمد مطر)، وإذا أخذنا تجربة مثل تجربة (الملصقات) للشاعر (عز الدين ميهوبي)، وقد زعمنا مرارا أنها على جانب كبير من الاستقلالية في الشخصية الأدبية بالقياس إلى غيرها، لاحظنا أنها – في ذات الوقت – لا تخلو من ظلال "مطرية "؛ وها هي ملصقة (رُبما) – المشار إليها في الرّواق العشرين من الجدول السابق – تشهد على ذلك:

(ربّما تُنجب بعد اليأس عاقرْ..

ربّما يحكمنا في "دولة القانون"../ بالكعبين "ماجرْ"..

ربّما يمتلك الذرّة شعب جائع/ من دون حاضرْ..

ربّما يحكم عرش "الصين" قاصرْ..

---

[1] هو اسم مستعار، كان يوقع به الشاعر (محمد شايطة) قصائده السياسية القصيرة، تحت عنوان (قصائد طارئة)، بأسبوعية " النور " (خلال سنتي 1991-1992).

[2] هو اسم مستعار، وقّع به الشاعر الصحفي (نذير طيار) قصائده (مطريات جزائرية)، في الصحيفة نفسها، والوقت نفسه.

ربّما يحترف التأليف تاجرْ..

ربّما أسست المرأة حزبا لاتكيا/ باسم آلف الحرائرْ..

ربّما يصبح مستقبل هذا الشعب/ في "متن ابن عاشر"

ربّما يحفظ ماء الوجه للدينار بطّال مهاجرْ..

ربّما أحلم يوما في بلادي.. بالجزائرْ!).

إن هذه "الملصقة" لشبيهة – إلى حد كبير – بـ"لافتة" للشاعر (أحمد مطر) تحمل العنوان نفسه (رُبّما)!:

(ربّما الزاني يتوبْ!/ ربّما الماء يروبْ/ ربّما يُحمل زيت في الثقوبْ/ ربّما شمس الضحى/ تُشرق من صوب الغروبْ/

ربّما يبرأ إبليس من الذّنب/ فيعفو عنه غفّار الذنوب/

إنّما لا يبرأ الحكام/ في كلّ بلاد العُربْ/ من ذنب الشعوبْ!).

فلا أعتقد أنّ عاقلا يُنكر هذا "التناص" الامتصاصي، المنعكس في هذا التقاطع اللغوي والدلالي والإيقاعي بين تلك "الملصقة" وهذه "اللافتة".

ومن جهة أخرى، يدلّنا الجدول السابق – في أروقته (2) و(3) و(4) و(5) و(6) و(9) – على عودة فنّ تقليدي إلى الواجهة الشعرية خلال الثمانينيات، هو فن (المعارضة الشعرية)، وهو (بابُ من أبواب الشعر التقليدي الذي يتصدى فيه شاعر لقصيدة زميل له، قديم أو معاصر، فينظم أبياتا على وزنها وقافيتها، ويقف فيها موقف المقلّد إعجابا بها، أو يناقض زميله، فيثبت ما أنكر، أو ينكر ما أثبت)[1].

هذا الفن الذي عصفت به رياح الحداثة خلال السبعينيات، لتتركه نسيا منسيا، لولا بعض المحاولات النادرة، كتجربة الشاعر (محمد ناصر) في قصيدته (إلى

---

[1] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص 254.

قاتل الإمام) – المشار إليها في الرّواق السادس من الجدول –، وهي قصيدة "مُعارضة" لقصيدة (الاستجواب) لـ"نزار قباني"، كما يدلنا على ذلك إهداؤها (.. مُهداة إلى صاحب قصيدة "الاستجواب")، وحتّى عنوانها (إلى قاتل الإمام) فإنّه يطير بنا مباشرة إلى مطلع قصيدة "نزار" المستهلة بقوله: (من قتل الإمام؟).

ومع أنّ القصيدة المعارضة غير "عمودية" – على أساس أنّ القصيدة المعارضة هي كذلك "حرة" –، إلاّ أنّ ذلك لم يمنع الشاعر "محمد ناصر" من الإخلاد لتقاليد "المعارضة الشعرية"؛ يبدو ذلك في الوزن العروضي المشترك (تفعيلة الرجز/ مستفعلن)، والحضور المكثف للقافية الميميّة "بالقياس إلى سائر القوافي في كلتا القصيدتين، بالإضافة – وهذا هو الأهمّ – إلى اللغة المشتركة؛ في لفظها (اللحية، الإسلام، الشام، السجود، الكلام، الخطبة، الإمام، السوط، اليهود،...)، وكذلك في تركيبها الخفيف، ودلالتها السياسية والإيديولوجية. لكنّ وجه "التّعارض" بينهما يكمن في أنّ (نزار) يرى أنّ إسلامنا الوراثي هو سبب نكستنا وهزائمنا، ذلك الإسلام الذي يمثّله بـ: (الحبّة في مسبحة الإمام)، (الركوع والسجود)، (القيام والقعود)، (خطبة غرّاء)، (طاحونة، ما طحنت قطّ سوى الهواء)،... لذلك يثور ضدّ "الإمام" – بوصفه المثل الأعلى لهذا الإسلام في تصوّر الشاعر – بل يقتله:

(قتلت، إذ قتلته/ كلّ الطفيليات في حديقة الإسلام/

قتلت، إذ قتلته يا سادتي الكرام../

كلّ الذين منذ ألف عامْ../ يزنون بالكلام...)

أمّا " محمد ناصر" فإنه يخالفه الطرح من بدء الإشكال؛ إنه يرى بأننا لم نذق طعم (الانهزام)، إلاّ يوم (صلبنا الإسلام)، وبدأنا (ندين في وقاحة تراثنا وديننا)، ونتوه (في شارع الغرام)، نسهر "الليالي الحمراء" (عند حانة توزع الحرام)، ونستهزئ بخطبة (تمجّد الرّجوع للإيمان)، ولم يقف شاعرنا عند هذا التعارض في الرؤيا، بل راح ينعت صاحب "الاستجواب" بـ(شاعر النهود):

(وما يزال شاعر النهود في وقاحته/ يتّهم الإسلام/ لأنه.. ويا لهول الاتّهام/ أذلنا.. في الستة الأيام).

غير أنّ فنّ "المعارضة الشعرية" قد تطوّر خلال الثمانينيات بطريقة – قد لا نعهدها في سائر الأقطار العربية – على أيدي: عبد الوهاب زيد، ناصر لوحيشي، أحمد عبد الكريم، الأخضر فلوس، ومحمد حديي،... .

إنّ قصيدة (يا حكمة الله.. إلام وحتّى متى..) مثلا، للشاعر "عبد الوهاب زيد" - والمشار إليها في الرواق الرابع في الجدول السابق – "تمتصُ" نونية (ابن زيدون) امتصاصا ذكيّا، لتُحوّلها من سياقها العاطفي الذاتي:

(أضحى التنائي بديلا من تدانينا   وناب عن طيب لقيانا تجافينا)

إلى سياق سياسي قومي جديد:

(يا حكمة الله قد هانتْ أمانينا   ما كان يُسعدنا قد صار شقينا)

الخيــل والليل والبيــداء تنكرنا   مــاذا نغنّي،، وهذا الليل ينعينا

السيف والرمّح غارا في متاحفنا   حين العــروبة نبكيها وتبكينا)

(حسب الحكاية أنّ النفط ثالثنا   فاليوم نمضي وما يرجى تلاقينا).

ويبقى القاسم الدلالي المشترك بين القصيدتين يكمن في الجوّ العام المشترك، لماض مشرق وحاضر مظلم!.

كما تجدر الإشارة أيضا إلى بعض المعارضات الجزائرية- الجزائرية، مثل معارضة الشاعر "محمد شايطة "بقصيدته (تربة اليأس.. وكيف)[1] لقصيدة الشاعر "ناصر لوحيشي" (تربة اليأس.. ولماذا)[2].

وعلى صعيد "التداخل النصي الجزائري/ الجزائري"، نسجّل التأثر الواضح للشاعر الشاب (الحاج إبراهيم قاسم) بتجربة الشاعر الكبير (مفدي زكريا)؛ وقد تكون قصيدته (هو الله أوحى لنا في الكتاب)[3] دليلا على ذلك:

(جـــزائر يا موطن العظما   ويا تـــربة طهّرتها الدّما

ويا صيحة الحق في العالمين   ويا ثورة باركتها السما

وكم بالجهاد ربحنا انتصارا   فأذعن ديغول واستسلما

وخـــرّ لنا راكعا ساجدا   يُناشد أوراس أن يرحما)

إن هذا المقطع يحيلنا مباشرة إلى نصوص عديدة لـــ"مفدي زكريا"، أولاها مطلع (الإلياذة)، وكذلك قصيدته (اقرأ كتابك)[4].

كما أن قصيدة (أيّ طير كالأبابيل ارتقى)[5]، تُحيلنا مباشرة إلى قصيدة (أسفيرا نحو أملاك السّما؟)[6] لـــ"مفدي "... .

---

[1] احتجاجات عاشق ثائر، ص 19، وكان قد نشرها - أولا - بأسبوعية أضواء: 30. 07. 1987.

[2] هكذا كان عنوانها الأصلي (كما أخبرني الشاعران شايطة ولوحيشي)، غير أنها نشرت - بعد مدّة طويلة من كتابتها - بعنوان (تلك الديار)، في يومية الشعب: 25. 02. 1989.

[3] يومية المساء: 15. 11. 1987.

[4] اللهب المقدس، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1983، ص 57.

[5] يومية الشعب: ؟.

[6] اللهب المقدس، ص 192.

وفي هذا السياق أيضا، نسجّل تأثّر الشاعرة (نورة سعدي) في قصيدتها (ذات يوم يأتي الربيع)[1]:

(أخي لمْ أراك وحيدا كئيبا

بعيدا بفكر يناجي السحاب

أرى فوق هدبيك حزنا عظيما

وبحر هموم، وشاح ضباب

أخي أيّ خطْب دهاك

وما سرّ هذا الوجوم؟...)

بقصيدة (من أنا)[2] للشاعر محمد الأخضر عبد القادر السائحي:

(يقول رفيقي: أراك كئيبا، فقلت: صغير يعاني المشيبا

تركت حبيبي وحيدا يناجي النجوم.. لعلّ هناك مجيبا

وفارقته مرغما في حياتي أعاني من الدّهر ظلما رهيبا

فعيشي مريرٌ، بغيض كريهٌ، وجسمي مريض يقاسي الخطوبا)،

وأغلب الظنّ أنها كتبت قصيدتها مباشرة بعد فراغها من قراءة هذه القصيدة، مسقطة عليها بعضًا من همومها وهموم وطنها العربي.

وخلال الثمانينيات – على وجه الخصوص – لاحظنا تقاربا لغويا ودلاليا كبيرا بين قصائد كثيرة لشعراء متعدّدين، يكاد يُشعر القارئ بأنه قرأ قصيدة واحدة!، وقد لاحظنا ذلك – على سبيل المثال – أثناء حديث سابق، عن البنية المعجمية لدى

---

[1] نورة سعدي: جزيرة حلم، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1983، ص 14.

[2] عبد القادر السائحي: بكاء بلا دموع، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1980، ص 07.

الشاعرين "مصطفى الغماري" و"عياش يحياوي" من جهة، وإشارة — من جهة أخرى – إلى الظاهرة نفسها لدى الثالوث الصوفي الشاب (الأخضر فلوس، مصطفى دحية، أحمد عبد الكريم)؛ حيث يلاحظ القارئ – مثلما لاحظنا! — أنّ قصيدة (رُقيّة) للأخضر فلوس، قد انعكست بكثير من ألفاظها وتراكيبها ومدلولاتها على قصيدتي (مقابسات العشق) و(مرثية الماء) لمصطفى دحية، وقصائد (العاشق ومرايا الرّمل) و(فيوضات الرحيل) و"مزمور الرحيل" لأحمد عبد الكريم... .

ولنلاحظ هذه الظاهرة كذلك لدى جماعة (شعراء قسنطينة) [عبد الوهاب زيد، محمد شايطة، ناصر لوحيشي، ياسين بوذراع نوري، كمال أونيس، عيسى لحيلح، نور الدين درويش، عبد الرحمن شريط، الصديق تلايجي]؛ حيث لا يجد القارئ عنتا كبيرا في اكتشاف تقاطع كبير بين قصيدتي (يا حادي العيس لا تشدو)، (ودّع أمامة) لـ" عيسى لحيلح "، وقصيدتي (أين العروبة يا عرب) و(في عينيك حلمي) لـ" نور الدين درويش "، وقصيدة (يا حكمة الله.. إلام وحتّى متى...) لـ " عبد الوهاب زيد "، وقصيدة (وما هو ذنبي) لـ "ناصر لوحيشي"، وقصيدة (مرثية الوطن) لـ"ياسين بوذراع نوري"...؛ إذ يمكن القول – بكلّ بساطة – إنّ هذه القصائد التّسع، إنّما هي تسعة مقاطع، تتداخل حينا وتكرّر نفسها حينا آخر، من قصيدة واحدة متعدّدة البحور (البسيط، الطويل، المتقارب) والقوافي، تتمحور دلاليا حول واقع موضوعي كئيب، هو واقع الأمة العربية الإسلامية المنسلخة عن جذورها وأصالتها، مع تحديد مظاهر هذا الانسلاخ، والثورة على حكامها وسلاطينها، والتنبؤ بغدٍ أفضل... .

وبالإضافة إلى هذه النماذج، هناك نموذج آخر لدى الشاعر "محمد شايطة"، على سبيل المثال، في قصيدته (رحيل إلى مرافئ الأحزان)[1] و(سفر غجري)[2] اللتين

---

[1] محمد شايطة: احتجاجات عاشق ثائر، ص 30 و63 على التوالي.

[2] المرجع نفسه، ص 30 و63 على التوالي.

ينساب فيهما، لغة وأسلوبا وصورا ومعاني، نفس "مواطنه!" الشاعر (كمال أونيس) في قصيدته (محاولة تسكع داخل مملكة الحزن)[1]، حيث يستوحي "شايطة" قوله في (سفر غجري):

(على ساحل البوح والاشتهاء أناديك

من قمة صوتي،، والاكتئاب أناديك

ينهار صوتي،، وأبقى أقاوم وحدي...)

من قول "أونيس": **(أناديك من شبق الموت/ من قمّة العشق،، سيّدتي/ أناديك/ ملء فمي، وصراخي وصوتي وحنجرتي/...)**.

مثلما يستوحي قوله: **(هو الشوق يجتاحني../ وأنا راحل قد أعود وقد لا أعود)**، من قول "أونيس": **(ولكنني راحل/ يا مدينة عشقي/ ويا زمن الذكريات/ راحل.. قد أعود وقد لا أعود)**.

كما أنّ عبارته **(تعالي ضعي قبلة فوق هذا الجبين)** الواردة في قصيدته الأولى، قد أخذها عن "أونيس" في قوله:

(إذا جئت أخيرا فلا تهربي/ ضعي قبلتين على جبهتي!)!، وكذلك بالنسبة إلى قصيدته (وقفة على البرج التذكاري) التي يسري فيها نفس واضح لـ"عيسى لحيلح" في قصيدته (مكة الثوار بلدي) وأزعم أن للتقارب الجغرافي والإيديولوجي

---

[1] ملف المهرجان الشعري الوطني السادس لمحمد العيد آل خليفة، من 21 إلى 24 مارس 1987، اتحاد الكتّاب والصحفيين والتراجمة الجزائريين، محافظة بسكرة، ص 142.

والثقافي، بين هؤلاء الشعراء دخلا كبيرا في هذه الظاهرة؛ فلا غرو — إذن — أن نراهم يجتمعون ذات يوم ويكتبون قصيدة مشتركة، هي قصيدة (صدّام! صابرْ)[1].

ومن مظاهر التداخل النصي أيضا بين شعراء هذه المرحلة، هو ما يلحظه القارئ من تعاقب لعدد منهم على عبارة شعرية واحدة، حتى ليصعب عليه أن يعرف صاحبها الأصلي؛ كما نلاحظ ذلك عند الشعراء: "الشريف بزازل" و"ناصر لوحيشي" و"مالك بوذيبة" و"عبد الوهاب زيد في عبارة (إنّي هنا.. وحدي هُنا)[2] المشتركة بينهم جميعا. وبين الشعراء "عز الدين ميهوبي" و"مالك بوذيبة" و"عز الدين جعفري" الذين وظّف كلّ منهم عبارة (**وطن يُفتش عن وطن**)[3] من غير أن يضعها بين قوسين، لأنّ صاحبها الأصلي هو الشاعر الفلسطيني الكبير (معين بسيسو)!...[4].

وصفوة الكلام في هذا كلّه، هو أنّ التجربة الشعرية "السبعينية" قد حصرت منبع التأثر في التجربة المشرقية الحديثة، وأنّ غالبية تأثراها ها، كانت في إطار

---

[1] كتبوها في إحدى مقاهي المدينة، خلال حرب الخليج، وبُثّت على أمواج الأثير من محطة قسنطينة الجهوية، بصوت المذيع الشاعر (عبد الوهاب زيد) الذي شاركه في كتابتها كلّ من: (نور الدين درويش، محمد شايطة)... .

[2] وظّفها " زيد " في قصيدته (البحث عن جوّالة سمراء)، المساء: 02. 08. 1987. و"لوحيشي" في قصيدة (صدى الجراح)، النصر:؟. و" بوذيبة " في (مقاطع حب صغيرة)، النصر: 28. 10. 1989. و" بزازل " في قصيدته (دع الشعر والشعراء)، النصر: 16. 05. 1988.

[3] قرأناها – أولا – عند " ميهوبي " في قصيدته " وطن تائه " (في البدء كان أوراس: ص 91)، ثم عند "بوذيبة" في قصيدته " القبلة السبعون " (أضواء: 04. 08. 1988)، وأخيرا لدى "جعفري" في (نقش على ذاكرة الزمن) (النصر: 10 10. 1989).

[4] جاءت في قوله: (سفن كلاب البحر أشرعة السّفنْ
وطن يفتش عن وطنْ/ زمنٌ زمنْ...)
أنظر/ معين بسيسو: القصيدة، المطبعة الرسمية، تونس، ؟، ص 02.
كما كرّرها في قصيدته (هذا الفلسطيني اسمه ياسر عرفات)، حين قال:
(بيروت يا وطنًا يُفتش عن وطن...)، أنظر/ معين بسيسو: 88 يوما خلف متاريس بيروت، ط1، دار ابن رشد، بيروت، 1985، ص 235.

(المحاكاة) و(الأخذ) الخفيّين، وأنّها قليلة جدا تلك التجارب التي تعاملت مع نظرية بالمفهوم الجمالي لمصطلح (التّناص)، وما وُجد فإنما كان جزئيا؛ أي على مستوى محدود جدا من النص. كما رأينا تعدّد المنابع والروافد الشعرية (المتأثر بها) خلال الثمانينيات، وأنّ هناك نفرا من الشعراء قد عاد إلى التراث الشعري العربي القديم، يُغربله ويستفيد ممّا طاب له منه، مع عودة فنّ (المعارضة الشعرية) إلى الميدان، بعد غياب طويل خلال الاستقلال، وأنّ هناك نماذج جيدة من هذا الفنّ، كسرت مفهومه الكلاسيكي، إذ فجرت حتى محوره الموضوعي، كما لاحظنا ذلك عند (عبد الوهاب زيد) في معارضته لنونية (ابن زيدون)... .

مع الإشارة – في الأخير – إلى أنّ هناك نماذج كثيرة من التداخلات اللغوية بين النصوص، انجرّت عن تداخلات إيقاعية تتجلّى في الكتابة ضمن إطار عروضي واحد، ولا أدل على ذلك من أنّ كثيرا من النماذج الشعرية "الحرّة" التي كتبت في إطار (تفعيلة "الكامل") لم تنجُ من أسر تراكيب "محمود درويش" في روائعه (مديح الظل العالي)؛ ومن ذلك قصيدة (الطير طار) لـ"عيسى لحيلح"، المشار إليها سابقا... .

وأخيرا

زُبدة ما يمكنُ قوله، في ختام الحديث عن تطور البنية اللغوية في الخطاب الشعري الجزائري، على هذا المعلم الزّمني (1970-1990)، هو أنّ اللغة الشعرية قد تطورتْ – على ما كانت عليه – تطورا كبيرا، على المستويين الإفرادي والتركيبي، من خلال تعدّد كيفيات التعامل مع المعجم الشعري، وتعدّد الحقول المعجمية، وتباين وسائل التركيب اللغوي...، مثلما شهدتْ جرأةً كبيرة في التعامل معها – لفظا وتركيبا – خلال السبعينيات، على الخصوص؛ تجلّى في تطعيمها ببعض الوحدات اللغوية العامّية وبمقاطع من "الشعر الملحون"، والتجديد في البنية والدّلالة، تجديدا أفضى بأصحابه إلى بعض المزالق، كما رأينا خلال وقوفنا على خاصية "الأخطاء اللغوية"....

وقد بدا لنا أيضا أنّ الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، قد اعتمد سبيلين اثنين في تشكيله اللغوي: سبيلا "مُتعدّيا" تقليديا، حين يكون بصدد موقف فكري "رساليّ" آني، يقوم على التعبير الجاهز المباشر...

وسبيلا "لازما" حديثا، حين يكون بصدد رؤيا شعرية، لا تتقيّد بالأطر الخارجية (الجانب الموضوعي) تقيدا آليا، ويقوم هذا السبيل على البراعة في اختيار اللفظ، والتفنّن في التركيب، بما يُلائم الذوق الجمالي الرّفيع.

وأنّ الخطاب الشعري الجزائري، في نطاق "التّناص"، قد انفتح على نصوص شعرية خارجية، تجلّت في الحضور المكثف للنص الشعري المشرقي الحديث، معجميا وتركيبيا، داخل نصوصنا الشعرية (أثناء السبعينيات، بوجه خاص)، مقابل حضور مماثل للنص الشعري التراثي القديم داخل النصوص "الثمانينية"، إذَا صحّ القول.

مع تباين طرائق التّعامل مع هذه النصوص الغائبة.

الثورة التحريرية

تحوّلاتها وأبعادها في الواجهة الشعرية الجزائرية

• مدخل

"نوفمبر" هو الإيمان.. العزم.. الصمود.. المقاومة.. التّمرّد.. الثورة.. التحرّر.. وسائر أبجديات الرفض...،. هو زئير الأسود البشرية!،، هو أوّل حرف في قاموس أكبر ثورة تشهدها الأمة العربية الإسلامية في خريفها الحضاري،، هو الريح الصّرصر العاتية التي عصفت بأعتى طاغوت في منتصف القرن العشرين، فإذا هو يغدو كأنْ لمْ يكن شيئًا مذكورا!،، هو منطق الفئة القليلة التي غلبتْ فئةً كبيرة بإذّن ربّها،، هو النّار التي لم تكن على الأعداء بردًا وسلاما!،، هو صرخةٌ "إسرافيلية" في "الصور" الكوني، قبل أوانها، إيذانًا بقيامةٍ أولى تُحقُّ الحقّ وتزْهقُ الباطل!... .

جدل "الثورة والأدب" إشكال مفروغٌ منه ومفْصولٌ فيه، والثورة التحريرية تَجاوزَ تأثيرُها في شعرنا الجزائري إطارَها التاريخي (1954-1962) إلى المراحل التاريخية اللاحقة، وبين مرحلةٍ وأخرى تختلف الرؤيا الشعرية وتتباين أُطرُها الفنية، لذلك تأتي هذه الدراسة لتحدّد موقع ثورة نوفمبر الخالدة على الخارطة الشعرية الجزائرية، مع تبيان التضاريس الفنية التي تحدّد استراتيجيات الموقع الثوري، وتُحيط بجمالياته المكانية. وتريكزنا على الخطاب الشعري بذاته واجهةً للثورة عائدٌ - بالدرجة الأولى - إلى إيماننا بأنّ (الشعر هو فنّ المقاومة بشكل عام)[1]، نظرًا إلى ما (يحتويه بناؤه الموسيقي في اختيار الكلمات وطريقة وضعها إلى جانب بعضها البعض من قدرة على الانتقال من الفم إلى الأذن إلى القلب، ومن فمٍ إلى فم إلى فم...)[2].

---

(1) غالي شكري: أدب المقاومة، دار المعارف، مصر، 1970، ص 317.

(2) غالي شكري: أدب المقاومة، ص 317.

وقد اقتضت الضرورة المنهجية أن نحدّد للدّراسة ضفافًا على مستوى المتن الشعري والإطار التاريخي؛ وذلك بتقسيم الإطار الثوري إلى مراحل تاريخية – ذات خصوصيات معينة – تبدأ من بداية الثورة التحريرية وتنتهي – على سبيل التحديد المنهجي – عند مرحلة الثمانينات، أمّا على الصّعيد الشعري فَقَد اكتفينا بأخذ عيّنات محدودة، اجتهدْنا – قدر الإمكان – في أنْ تكون محْتوية على أكبر قدر من المحمولات الدلالية والبنيوية للمرحلة التي تمثّلها من جهة، والحياد عن النماذج الشائعة المستهلكة من جهة أخرى؛ ويدخل في هذا القَبيل استثناؤنا لتجربة (مفدي زكريا) الثورية، على سبيل المثال، لا لشيْء إلاّ لأنّها قد كانت مدَارَ أحاديثَ كثيرةٍ متشابهة في عمومها، وقد كان لنا شيءٌ من ذلك في مناسبة فائتة[3].

وبعْد، فإنّ الإطار التاريخي لهذه الدراسة يتمفصل – في نظرنا - على أربع مراحل، تُغطّي كل مرحلبة عَشْريةً بذاتها، لها مواصفاتها وخصوصياتها على شتّى الأصعدة، وإنْ كانت ثمّةَ تداخلات بينها لابدّ منها، وخاصة إذا تعلّق الأمر بخطابٍ كالخطاب الشعري الذي يأبى الخضوع الآلي وإلكرونولوجي،، لإطاره الواقعي المادي.

وسنقف فيما يلي عند كلّ مرحلةٍ ممثّلةً بنموذجها الشعري:

---

(3) أنظر دراستنا (مفدي زكريا بين ثورة الشعر وشعر الثورة) المنشورة "بالمجاهد الأسبوعي"، في حلقتين:

الحلقة الأولى: عدد 1545، 16 مارس 1990.

الحلقة الثانية: عدد 1546، 23 مارس 1990.

• مرحلة المسايرة والمواكبة (1954-1962):
- أبو القاسم خمار نموذجا -

يمكن أن يكون شاعر الثورة مفدي زكريا خيرَ من يمثّل هذه المرحلة، تاريخيا وفنيا، إضافة إلى أسماء أخرى "كصالح خرفي" و"أبي القاسم سعد الله" و"أبي القاسم خمار" ومعظم الشعراء الذين عاشوا أو شهدوا الثورة.

سنقف الآن عند قصيدة (منطق الرشاش)[4]، التي تبدو لنا أنها تتوفّر على خصائص كثيرة من روح ذلك العصر:

(لا تفكّرْ... لاتفكّر...

يا لهيب الحرب زمجرْ... ثمّ دمّرْ...

في الذرى السمراء من أرض الجزائرْ... لا تفكرْ...

مزّقِ الأحياء... أشلاء... وبعثرْ...

حَطّمِ الطغيان... كسّر...

وانشر الإرهاب... والنيران... أكثرْ

ثم أكثر...

وإذا ناداك غرّ... فتحجّرْ...

وتمرّدْ.. وتكبّرْ... لا تفكرْ...

سوف تظفرْ

قوة المدفع... والرشاش... أكبر)... الخ...

---

(4) محمد أبو القاسم خمار: ظلال وأصداء، ط2، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1982، ص 63.

تتشكل القصيدة من 32 سطرًا، في شكل جمل متوثّبة قصيرة، تمثّل انعكاسًا لغويا للفعل الثوري السريع على ساحة الحرب، إضافةً إلى معجم ثوري واضح ومباشر (الحرب، زمجر، أشلاء، حطّم، كسّر، النيران، الإرهاب، المدفع، الرشاش، بركان، الدم، أحمر، لهيب، الله أكبر، يغلي، يزفر،...). "لا تفكّرْ" هي الجملة اللازمة لهذا النص، إذْ يستهلّ الشاعر بها قصيدته، ويكرّرها طيلةَ مقاطعها الثلاثة (08) مرات كاملة، تأكيدًا دلاليا منه على إزاحة أيّ تردّد يمكن أن يشوب العقلية الشعبية الجزائرية آنذاك.

وعلى صعيد البنية النحوية، نلاحظ هيمنةً "فعلية" واضحة على حساب "اسمية" النص، بما يدلّ على الدلالات التغيّرية التجديدية التي تعكس نظيراتها على صعيد الساحة الثورية، ويستبدّ "فعل الأمر" بالقسط الأوفر من الأفعال: 19 فعلَ أمرٍ واضحًا، إضافة إلى 08 أفعال مضارعة صيغةً ولكنها اكتسبت دلالةً "أمْرية" لاقترانها بـ "لا الناهية" (مثال: لا تفكّرْ)، ليصبح الرصيد 27 فعل أمر من أصْل المنظومة الفعلية للنص، المشكّلة من 44 فعلا، وهو رصيدٌ يكشف عن نمط الأسلوب الخطابي المنبري الذي كان الشاعر، وقتذاك، لا يجد أجْدى وأنفع منه.

وعلى مستوى آخر، سرعان ما يبرز أمامنا حرف "الراء" ظاهرة صوتية متفشية في النص، ومسيطرة على "فونيم" لغة الشاعر؛ حيث كشف لنا الإجراء الإحصائي عن تواتره 60 مرّة كاملة، مقترنًا في الغالب بأفعال الأمر (زمجِر، بعثِر، دمِّر، كسّر، تحجّرْ، تمرّدْ، تكبّرْ، إزخرْ، شمّرْ، كشّرْ،...) ، وبمعدل ما يقارب المرّتين في كلّ سطر، بل لا يخلو أيّ سطر شعري من حرف "الرّاء"، ولاشكّ أنّ لانفجارية صوت هذا الحرف وجرْسه الصارخ دلالةً كبرى على الرسالة الخطابية التي يحملها الشاعر ويودّ تبليغها بثقة وثبات يتجلّيان في تلك القافية المقيّدةَ (ذات الرّوي الساكن) التي يركُن إليها في نهاية كلّ سطر شعري.

دائما، وعلى مستوى الوحدات اللغوية للنص، يستوقفنا ذلك التوافق اللغوي الإيقاعي المذهش (لا تفكرْ، ثمّ دمّرْ، ثمّ أكثرْ، فتحجّرْ، وتمرّدْ، وتكبّرْ، سوف تظفرْ، فتأجّجْ،...)؛ حيث تستقلّ كل كلمة من هذه الكلمات – إذا غضضْنا الطّرْف عمّا يسبقها من حروف مساعدة فقط ولا إسناد فيها – ببنيتها الإيقاعية (تفعيلة "رمليّة" واحدة/ فاعلاتن) ودلالتها التّامة، حتّى لكأنّ كلّ وحدة معجمية من وحدات القصيدة رصاصةٌ بذاتها، أو لغم ناري يزرعه الشاعر في ساحات الوغى، وإلى هذا أشار الأستاذ "عثمان سعدي" في مقدّمته للديوان، وهو بصدد الحديث عن قصيدة (منطق رشاش)، حيث قال عنها:

(.. يحسّ الإنسان وهو يترنّم بها أنّ أبياتها قُدّتْ من رصاص وكلماتها صُنعتْ من دويّ المدافع، كل شطر منها يوحي بالمعركة، وكلّ حرفٍ منها يرسم بثقةٍ طريق النصر لكلّ سلاحٍ شُهِر ضدّ الظلم والاستعباد)[5]. وليس غريبًا أن يكرّر الدكتور "عبد الله ركيبي" الملاحظةَ عينَها إذْ يقول: (... إنّ هذا الإيقاع المتوتّر وهذا الرّوي يجعلها أشبه بالطلقات السريعة التي تتلاءم مع وصف الحرب وما يحدث فيها من صراع)[6].

وبالعودة إلى البنية الإيقاعية للقصيدة، نلاحظُ أنّ بنيتها العَروضية (وزن... رمَلي + قافية مقيّدة "رْ") تنسجم تمام الانسجام مع ملاحظة موسيقية للدكتور إبراهيم أنيس، حين قال عن القافية المقيّدة: (تكثر هذه القافية في بحر الرّمل بنسب تفوق أيَّ بحر آخر)[7]، وهو ما قد يعكس المرجعية الذوقية التقليدية التي كُتبت القصيدة في ضوئها، رغم القالب الحديث الذي ارتدتْه فذ ذلك الوقت المبكّر (سنة 1958)، بالقياس إلى حداثة الشكل الحرّ آنذاك!... .

---

(5) أنظر: مقدمة الديوان، ص 08.

(6) د. عبد الله الركيبي: " الأوراس " في الشعر العربي ودراسات أخرى، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1982، ص 77.

(7) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965، ص 260.

من جهة أخرى، نلاحظ اختفاء الفضاء التّخييلي من سماء البنية الشعرية للقصيدة، ظنًّا من الشاعر أنه سَيُموّهُ واقع الرؤية الشعرية، وأنّ تكثيف الصورة من شأنه أن يحجب جوهر الرسالة الثورية التي يؤثر الشاعر تبليغها من أقرب السبل، في أقصر وقت وبأوضح الأشكال. وذاك هو معظم حال القصيدة الجزائرية أثناء الثورة.

- **مرحلة الفرحة والهتاف (بداية الاستقلال):**
- عبد القادر السائحي نموذجا -

يمكن أن تكون قصيدة (من وحي نوفمبر)[8] للشاعر محمد الأخضر عبد القادر السائحي مثالاً نموذجيا عن صدى الثورة التحريرية في شعر مرحلة النصر والاستقلال، يُبرز مجمل خصائص شعرنا الثوري وقتئذ:

... (شعلةٌ من "نفمبرٍ" لمعـــتْ في كلِّ قلبٍ أحسَّ ومضَ الشهيد

أيــن منّا شهيــدةٌ وشهيــد رفعَــــا في السماء خير البنود؟

أين منّا مناضلــّون مضــوا في الصمت يبنون المجدَ مجدَ الجدود؟

يا أخي أيام الكفاح الشديد أين منّا لحن الكفاح الجديد؟)...

ينتظم المعجمَ الفني لهذه القصيدة حقلان دلاليان أساسيان:

1. **حقل الكينونة الثورية:** وتجسّده ألفاظ (الجهاد، النضال، الكفاح، الشهيد، الجنود، البارود، العزم،...).

2. **حقل الهتاف الثوري:** ويتجسّد في هذه الألفاظ الحماسية الشعارية: (الغالي، الأسود، الورى، النشيد، المجد، الزئير، الخلود، مثالا، البنود، رمزًا، هزّت،...).

وكلا الحقلين يكشف عن دلالاته بنفسه، أي بوحداته المباشرة الواضحة القصد. كما يستشفّ القارئ من القصيدة تلك الهوّة الزمنية السحيقة بين زمن الفعل الثوري وزمن "السّرد الشعري"، والتي تعكسها كلمات من طراز (ذكريات) التي تتواتر 03 مرات، وكلمة (عهود) التي تتواتر 04 مرات... .

---

(8) محمد الأخضر عبد القادر السائحي: بكاء بلا دموع، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1980، ص 79.

إضافة على هيمنة واضحة للفعل الماضي على البنية الزمنية (النحوية) لأفعال النص، بما يعكس حدثًا متجدّدًا في الزمن الماضي (أمستْ، هزّتْ، لمعتْ، رفعْنا، مضوا، طغت، شهد، كانت،...).

ويستثمر الشاعر "عبد القادر السائحي" وسائل إيقاعية عدّة لتوصيل مبتغاه الدلالي، يأتي في مقدّمتها إيقاع وزن الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) الذي آثَرَهُ كثير من الشعراء الرومنسيين في مواقف الرّجعْ، والتذكّر على روابي الماضي، وقد آثره "السائحي الصغير" – بدوره – في قصيدته هذه، في موقفه التذكاري التأملي الماضَوي على الذكريات الخوالي لثورتنا المجيدة، مطعِّمًا إياه بقافية مدوّية، يتوسّط فيها رويُّ "الدّال" ياءَ (الوصل) الممتدة من الرويّ المكسور، وواو (التأسيس) أو ياءَهُ السابقة للروي، وتتظافر هذه القافية لتشكّل بنية صوتية مدوّية (الجنود، الأسود، البنود، البارود، الخلود، العهود، الجدود، النشيد، الشهيد، الرغيد،...)، ومن شأنها أن تواكب هتاف الشاعر المجلجِل وهو يرفع الراية "النوفمبرية" الخالدة ويتغنى بأمجادها الظافرة، إضافةً إلى استثماره للطاقات الصوتية التي تشيعها الكلمات المحتوية على حروف مدٍّ (أ.و.ي) تساعد الشاعر في تمديد نبرته الصوتية وهو يتغنى بالثورة (يا بلادي، الغالي، زكريات الجهاد، صداها، يا أخي، الثائرون، المجاهدون،...) حتّى لَتَكَادَ لا تخلو كل كلمة في النص من حرف مدٍّ واحد على الأقل!... .

ويبقى حضور الصورة الشعرية عند "عبد القادر السائحي" في قصيدته هذه – كما في قصيدة "خمار" السابقة – مؤجَّلاً إلى حين!، وإنْ حضرتْ فإنما تحضر في شكل المجاهدين/ الأسود (أين عزم الأسود، كان المدى زئير رعود،...) أو شكل الشهر/ الشعلة النارية (شعلة من "نوفمبر" لمعت،...)، وما شاكَلها من الصور الباحثة المستهلكة!... .

• مرحلة البعث والاستمرار (السبعينيات):
- عبد العالي رزاقي نموذجا -

ينتهي "عبد القادر السائحي" في قصيدته السابقة إلى التساؤل الحالم برؤية الثورة " مثالاً " يمشي على أرض جزائر الاستقلال، إذْ يقول:

(فمتى تصبح الجزائر رمزًا   لجهــود البنـــاء والتشييد

مثلما كانت في الكفاح مثالا   خالدًا ليس فوقه من مَزيد)[9]

ومن حيث انتهى "السائحي"، يبتدئ الجيل الشعري اللاحق (جيل السبعينات) بقيادة عبد العالي رزاقي، أحمد حمدي، حمري بحري، عمر أزراج، محمد زتيلي... مُحاولين إنزال الثورة من "برج عاجيتها" ومن ميتافيزيقيتها إلى أرض ما بعد الثورة.. إلى ساحة الثلاثية الثورية (الصناعية، الزراعية، الثقافية):

(... كل ما أعرفه يا أصدقائي

أنّ أشعاري عن الثورة..

والثورة في أعماقي الآن..

قصيدٌ

(لحّنته جبهة التحرير يومًا)..

للجزائر!

كل ما أعرفه عن وطني

قصة ثائر

---

[9] بكاء بلا دموع، ص 82.

كان فلاحا.. على كتفيه..

محراث.. وفأس.. وبشائر

دمه في جدول الأوراس..

عيناه بيادر..!)[10].

مع السبعينات تتقدم الثورة سنوات إلى الأمام، ومن بين الأصوات الثورية "السبعينية"، يبرز صوت الشاعر عبد العالي رزاقي الذي ينصّب نفسه شاعرًا للفضيحة والرفض، إذْ يجرؤ على كشف المتناقضات التي تعيشها البلاد، بين ماضيها الثوري الأصيل وحاضرها الذي بدأ يَحيد عن أصله، يتفجّع "رزاقي" إذْ يرى الشهيد مفْرغًا من محتواه،، لا وجود له إلاّ في أسماء الشوارع والمدارس والفنادق:

(... وأعترف الآن للشهداء

بأني رأيتك تهجر هذي البلاد لتسكن كل الشوارع

كل الفنادق، كل المقاهي

وبعض بقايا لسيارة مهملة

فأجمل ما في المدينة مقبرة الشهداء)[11].

مثلما يريد أن يترجم جوهر الثورة إلى ثورة ميدانية (اشتراكية) جديدة، هي -بذاتها – ترجمة للخطاب الإيديولوجي السائد. وفي ضوء هذه النزعة الثورية الجديدة، كان من الطبيعي أن يحفل النص الشعري الجديد بمعجم جديد يستمدّ وحداته من هذا الواقع الثوري الاشتراكي (الفقراء، السواعد، المناجل، الشوارع، الرفاق، العرق،...):

---

(10) عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، ط2، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1982، ص 34.

(11) الحب في درجة الصفر، ص 83.

(... وحّدوا الطالب بالعامل والفلاح يشدّ الفقراء

وحّدوهم

وحّدوهم

وحّدوهم نحن لن نرضى سواهم زعماء

وسّدوهم نبض القلب إذا ماتوا..

وشدّونا إليهم.)[12].

مع " رزاقي " وجيله، تحوّلتْ سفينة الثورة إلى ميناء جديد:

(.. يا أيها الشعراء

حوّلنا السفينة نحو ميناء جديد.

لغة المناجل

والمعاول علّمتنا

كيف نحرث، كيف نزرع، كيف نحصد، كيف نبني،

كيف نعلي، كيف نصبح ثائرين.)[13].

والفضل – كل الفضل – في هذا التحول يعود – حسب الخطاب المهيمن – إلى التوجّه الاشتراكي الجديد:

(.. وهبتُك نبض قلبي

أيها الفلاح غنّ معي لمن أعطاك وجها اشتراكيا

---

[12] المصدر نفسه، ص 40.

[13] الحب في درجة الصفر، ص 41، 42.

وشدّ على يدي من يصنع التاريخ

من يبني...)[14].

مع "رزاقي" أيضا، أصبحت القصيدة تتسع لفضاءات تتّسع لفضاءات مكانية محلية لهال مدلولها الثوري (ساحة الشهداء، ساحة أول ماي، بورسعيد، القصبة،...) وأسماء من الذاكرة الثورية التاريخية الجزائرية (ابن مهيدي، ديدوش مراد،...)، وأخذ النص الشعري يمتدّ خارج الزمان والمكان المحليين، لاستفهام الرموز الثورية العربية وغير العربية،، القديمة والحديثة (الشنفرى، لوركا، أبو ذر الغفاري، حمدان قرمط، ابن بركة، الحلاج، نيرودا، ناظم حكمت،...).

مع "رزاقي" أيضًا تدخل الأسطورة فضاءات القصيدة من بابها الواسع:

(.. رشيـــدة إذْ تدخل القلب تغتاله فجأةً. تستبدّ بكلّ

شعور، وتمتدّ عبر الشرايين، تغزو الضلوع، وتحتلّ

ذاكـــرة السندباد، يخيّل لـــي أنني أتذكّـــر بسمتها،

حـــركات أناملها، شعـــرها الذهبيّ، تحدّثني عـــن

"زليخـــة": كيف تراود يـــوسف عن نفسها، وعن

الحلم، كيف يفسّره مـــرّتين.. تصوّرت أنّ رشيدةَ

معشوقة السندباد فطالبتُ أن يستحم بأنفاسها الزمن

المستحيل.

وأعترف الآن أنّ رشيدة ما حلمت بالربيع ولا فكرّت

في التمرد ضدّ اتجاه الرياح، ولا صفقت للمواكب

---

[14] المصدر نفسه، ص 43.

وهي تمرّ، ولا انتظرتْ عودة السندباد ولكنها كبرت

في قلوب الجميع يشاطرهم حبّها الزمن المستحيل

تـوحّدت المـرأة/ الرجـل/ الوطـن/ الانتمـاء

وصارت رشيدة تحتـرف الرفض كالفقـراء.)[15].

رشيدة هي المعشوقة، والسّندباد هو الشاعر العاشق...

رشيدة هي الوطن في تشكّله الثوري، هي الانتماء الذي لا يرتضي بديلاً له...

والسندباد هو ذلكم الشهيد الذي لا يموت!،، هو الشهيد النموذجي الذي يتجدّد في كل رحلة، ويريد من حبيبته أن تكون كذلك في كلّ رحلة.. هو المغامر الذي ينأى عن حبيبته (الوطن) بحثًا عنها!.. يتيه في الأعماق القصيّة ليعود مكلّلا بالياقوت والمرجان، إرضاءً لحبّ "رشيدة" وأخواتها:

(.. من كان منكم يعشق الياقوت والمرجان..

هذا السندباد يعود يحمله من الجزر البعيدة

للنساء)[16].

السندباد هو المناضل الوفيّ لانتمائه الثوري.. المهيّأ دومًا لدفع حياته ثمنًا لهذا الانتماء

(أنا المستحيل الذي يعشق الموت في مقلتيك

أحاول أن أشعر الآن بالانتماء إليك

فأخجل حين أراك

---

(15) الحب في درجة الصفر، ص 134.

(16) الحب في درجة الصفر، ص 137.

على صدر "أيوب" نائمة

بينما السندباد يُجَرّ إلى المقصلة.

أريدك أن تشعري باغترابك

فالحب في لحظات الخيانة كفر.)[17].

و"أيوب" هنا ينزاح عن دلالته الرمزية التقليدية (الصبر عن المكاره والمظالم) ليغدو رمزًا للصبر عن الحق، أو الصّبر عن الثورة في وجوه أعداء الثورة من الكسالى النائمين،، صبر " أيوب"، عند رزاقي هنا، هو شكل من أشكال الكفر والخيانة... .

مع "عبد العالي رزاقي" يفقد الخطاب الشعري الثوري، في مستواه الإيقاعي، جملةً من العناصر التي كانت أساسية في الخطاب التقليدي،، يفقد قعقعته الصوتية الصارخة،، يتجاوز مرحلة البيت الشعري إلى مرحلة السطر الشعري، وقد يتجاوزها معًا إلى مرحلة الجملة الشعرية، حسب تقسيمات الدكتور عز الدين إسماعيل[18]، كما في المقطع السابق المقتطف من قصيدة (عودة السندباد)، الذي يقترب من التشكيل النثري، إذْ يلغي القافية من بنية القافية، ويكتفي بالاحتفاظ بتفعيلة (المتقارب) في انسكابها "التّدويري"؛ حيث ينتهي الجملة الشعرية دلاليا ولكنّها لا تنتهي موسيقيا إلاّ مع بداية الجملة الموالية، وهكذا دواليك:

(يخيّل لي أنني أتذكّر بسمتها، حركات أناملها، شعرها الذهبي، تحدّثني عن "زليخة": كيف تراود يوسف عن نفسها، وعن الحلم، كيف تفسّره مرّتين...) ويمكننا أن نرسم هذا المقطع، موسيقيا. بهذا الشكل:

---

[17] المصدر نفسه، ص 140.

[18] د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ص79.

(فعولُ/ فعولنْ/ فعولُ/ فعولُ/ فعولُ/ فَعُو.لُ/ فعولُ/ فعولُ/ فعُو.لنْ/ فعولُ/ فعولُ/ فعولُ/ فعولنْ/ فعولُ/ فعولُ/ فعولُ/ فعولُ/ فعولنْ/ فَعُو.لُ/ فعولنْ/ فـ ـــعوا/ فعولُ/ فعولنْ/ فعولُ...).

حيث يبدو لنا كيف تتحوّل 06 جمل كاملة، مفصولٌ بينها بفواصل، إلى جملتين شعريتين فقط؛ تبدأ أولاهما من "يخيّل لي" وتنتهي – دلاليا وإيقاعيا – عند كلمة "الذهبي"، بينما تبدأ الثانية من "تحدّثني" وتنتهي عند "مرتين". وهذا التشكيل الإيقاعي الجديد – بالنسبة إلى القصيدة الجزائرية في ذلك الوقت على الأقل – من شأنه أن يقتل خطابية الإيقاع التقليدي، التي إنْ كانت تتلاءم مع موقف الشاعر الثوري الذي كان يخاطب المتلقي – خلال المرحلتين السابقتين –من ساحة ما أو من منبر معيّن، فإنها لم تعدْ كذلك مع شاعر السبعينيات الذي تغيّر منظاره الثوري، فغيّر وسائله الإيقاعية بما يتلاءم مع دفقاته الشعورية الثورية المتلاحقة... إضافةً إلى جرأة تجريبية أخرى يُقدم عليها الشاعر في القصيدة ذاتها (دعوة السندباد)، حيث يمزج خلال مقاطعها التسعة بين 04 وحدات إيقاعية من أوزان مختلفة، بهذا الشكل:

1. شعار: تفعيلة الخَبَب (المتدارك المقْطوع)/ فعلن.
2. الاغتراب: تفعيلة المتقارب (فعولن).
3. الغناء: تفعيلة المتقارب (فعولن).
4. اعترافات متأخّرة: تفعيلة المتقارب (فعولن).
5. قراءات في الزمن المستحيل: تفعيلة المتقارب (فعولن).
6. هامش: تفعيلة الكامل (متفاعلن).
7. تحوّلات في زمن غير مسجّل في قائمة المواليد: يمزج فيه بين تفعيلَتيْ الرّمل (فاعلاتن) والكامل (متفاعلن).

8. تأملات في وجه السندباد: يمزج فيه بين تفعيلتيْ الكامل (متفاعلن) والخبب (فعلن).

9. المرأة/ الرحل/ الوطن/ الانتماء: تفعيلة المتقارب (فعولن).

ومن الطبيعي أنّ المزْج الإيقاعي إنما هو معادل بنيوي لمزْجٍ لاشعوري بين جملة من المواقف الثورية الدرامية للشاعر، انعكس في هذه البنية الإيقاعية غير المألوفة آنذاك، والتي لمْ تَسُرَّ الدّارسين، كالدكتور عبد الله الركيبي الذي قال عنها، في سياق حديثه عن ديوان (الحب في درجة الصفر):

(... بالإضافة إلى الجمل الطويلة التي هي أقرب إلى النثر منها إلى الشعر، نلاحظ ذلك أيضًا في قصيدته "عودة السندباد" التي تتداخل فيها البحور والتفعيلات بشكل تكاد تضيع معه موسيقى الشعر تمامًا...)[19]، فضلا عن القرّاء، فكالن ذلك إرهاصًا باغتراب النص الشعري الحداثي "السبعيني" ضمن مناخ التّلقّي لدى جمهور لم يَألف مثل تلك الأدوات الفنية الجديدة.. .

---

(19) د. عبد الله الركيبي: الأوراس في الشعر العربي، ص 123.

• مرحلة الذوبان والحلول (الثمانينيات):
- عز الدين ميهوبي وعثمان لوصيف نموذجا -

ربّما يكون "عز الدين ميهوبي" أكثر شعراء الثمانينيات احتفاءً بالثورة، وأكثرَهُم إخلاصًا للموضوع الوطني والتزامًا به، وأصدقَهم تعبيرًا عنه، وأعمقَهم وعيًا به، ولذلك اصطفيناه شاهدًا شعريا على "جيله".

وهو إذْ يستوحي الذاكرة الثورية في كتاباته الشعرية، فإنّه يرسمها ويُسقطها على فضاء مكاني محدّد اسمه "الأوراس"،، يجْتثُّ الأوراس من عالم الجغرافيا، من مجرّد سلسلة جبلية كانت – في يومٍ مشهود – حِصنا ثوريا مَنيعًا، ليتمثّله "سدرة منتهى" يسافر نحوها خاشعًا طهورا،، مسربَلاً بخرقة الوجد والفناء. فليس غريبًا إذن أن يخصَّ شاعرُنا "الأوراس" بقسط هام من أشعاره، بل أن ينقشه وشْمًا على غلاف مجموعته الشعرية (في البدء.. كان أوراس)، ووسامًا أبديا على صدْره:

(إنْ تُصاغ النّار موّالاً.. فإني أنقُش الأوراس في صدري وساما)[20].

الأوراس، عند ميهوبي، هو (الرمز الذي يسافر مع الدم والحرف والروح)[21]، وهو (قصيدة الأزمنة التي تمتدّ من الذرة الأولى إلى شموخ الجبل الناسك في معْبد هذه الأرض الطيبة)[22]،، هو الرمز المضمّخ برائحة التراب.. البديل "لأساطير الأوّلين" من رموز الأزمنة الفرعونية والإغريقية،، هو "لغة الزمان" وبدء الكلام:

(أوراس يا لغة الزمان.. ويا فمًا متفجّـــرا!

في البدء كنت قصيدتي والبدء فيك تجذّرا!)[23].

---

(20) عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ط1، دار الشباب، باتنة، 1985، ص 38.

(21) المصدر نفسه، ص 07 (المقدمة).

(22) المصدر نفسه، ص 08 (المقدمة).

(23) المصدر نفسه، ص 13.

في ديوان "عز الدين ميهوبي" يهيمن (الأوراس) على الفضاء الرمزي للنصوص، حيث يتواتر لفظًا (17) مرّة كاملة على امتداد المجموعة، وعشرات المرّات ضميرًا (ظاهرًا ومستترًا)، وعشرات المرات الأخرى بمرادفاته الثورية...

ومع "عز الدين ميهوبي" تكتسب اللغة الثورية طابعًا وجدانيا وهّاجًا، بعدما ذابت ذاتية الشاعر في "الأنا الجمعي" خلال المراحل السابقة، في زخم الهتاف الجماعي خلال الثورة وبداية الاستقلال، و"تأميم الذات" ضمن المنظور العمودي الاجتماعي (الاشتراكي) خلال السبعينيات..، عز الدين ميهوبي – خلافًا لكلّ ذلك – يختزل المسافة بينه وبين الوطن (على طريقة الصوفي في سفره إلى الله!)، ليغدو الوطن محرابًا يتعبّد فيه، وروحًا أخرى يسعى للذوبان فيها:

(متى سأرسم عشقًا أنت منبعُـــه فأنتَ أعظم – بعْد الله – يا بلدي!؟

إذا ذكرتُكَ كنت الحلم يا وطني وكنت تسبح في روحي وفي جسدي

وكنت رحلة عمر بتُّ أســـأله: أ في التراب.. يذوب العمر للأبدِ!)[24].

تزول الوسائط التاريخية والموضوعية، ويتلاشى الوجود المادي بين " أوراس " و" ميهوبي "، فلا يبقى ثالث لهما. وهما مستغرقان في هواهما الاستثنائي الذي يفيض فناءً ووجْدا:

(لم يبـــق في زمـــن الرسالة غيرنا إثنان.. أنت.. ومنْ يفجّره الدمُ!

أوراس! فجّرني هواك.. وما درتْ هذي الضلوع بانّ جمرَك مُلهِمُ!

فجّرتُ من وهـــج انفجارك آيـــةً.. ما زال يذكرها.. لذكري البلسمُ!)[25].

(24) في البدء كان أوراس، ص 64.

(25) المصدر نفسه، ص 18.

وفي غمرة اكتواء الشاعر بنيران هذا الوجد الصوفي، نراه يقدّس كلّ ما له صلة بهذه النار الثورية أو هذه الجنة " الجهنمية "!:

(آمنتُ بالــدّم والشهادة جنّــةً.. أخرى.. وجسر الخالدين جهنّمُ!
النار فردوس الطهارة فادخلوا.. ودعــوا الدماء الكوثرية تقسِمُ!)[26].

ويعود أخيرًا للعزف الشعري على تقاسيم الهوى الأوراسي:

(أوراس شقّ مع المواجع أضلعي فنفختُ من روحي.. وبان الموسِمُ!
فتطايرتْ روحي وزغردت الدُّنى وتنفّس الأوراس.. وانتصب الدمُ!)[27].

والشاعر في عزّ انصهاره و"حُلوله" في الثورة (المجسَّدة برمز "أوراس")، يفضّلُ – لتوصيل خطابه الثوري – الاستعانة ببعض العناصر الشعرية الغنائية (التي كانت شبه مهجورة عند "رزاقي" وجيله) كاللغة الوجدانية الدافقة المطّعمة بنفحات صوفية، والمتشكّلة بين ضفاف البنية الإيقاعية الخليلية المبنية – بدورها – على الوزن الموحّد والقافية المطّردة في كثير من الأحيان، بما يشيع حرارة موسيقية متصاعدة في فضاء النص، لعلّها أن تواكب ذلك الشّبق الوجداني الذي يسكن روح الشاعر وهو يحتضن ثورته. ولعلّ هذا "الشّبق الثوري" أن يستكمل كثيرًا من أبعاده الصوفية الأكثر وضوحًا في قصيدة مطوّلة قد تكون أكثر النماذج الشعرية الجزائرية استيعابًا للثورة من منظار صوفي جليّ، وأكثرها تعبيرًا عن تغلغل "الماهية الثورية" – بُعدها التخييلي – في روح الشاعر الجزائري، هي قصيدة (العناق الطويل)[28] للشاعر عثمان لوصيف، وهي قصيدة عمودية "نونيّة" ذات نفَس صوفي ملحمي، بلغ طوله 66 بيتًا، تتهادى على وزن "الخفيف"، وتتشكّل تشكّلاً دراميا داخليا متصاعدًا يتجاوز رتابة تشكيلتها الإيقاعية. وككلّ متصوّف، يتجاوز "لوصيف" حاجزَيْ الزمان والمكان

(26) المصدر نفسه، ص 19.

(27) المصدر نفسه، ص 21.

(28) عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1982، ص 48.

الثورتين ليفنى في الثورة ذاتها فناءً لا أثرَ فيه للتاريخ أو الجغرافيا، تكاد تضيع معه دلالات النص في ذهن المتلقيّ لَوْلاَ استئناسُه بذلك العنوان الجاني المرسوم تحت عنوان القصيدة، وهو "رحلة جهنمية في جسد الحبيبة الثورة"، حيث تنبعث الثورة – عند عثمان لوصيف – مجرّدةً من شيئيّتها وتاريخيّتها لتستوي امرأةً يعانقها ويذوب فيها ذوبانًا "جهنميا" حدَّ الموت (والموتُ حبًّا في حضرة المحبوب هو عين الولادة الجديدة لدى المتصوّفة!)، رغبةً منه في امتلاكها والوصول إلى ماهيتها المثالية، بما يعادل وصول المتصوّفة إلى "المطلق"، هذا الوصول الذي دونه "مقامات وأحوال" كما هو معلوم، ينعكس ذلك عبر هذه الأجواء اللغوية المضبّبة بكثافاتها الرمزية وشحناتها الإيحائية: "لذّة الحرائق، فيوضات المشرق الرباني، غمغمة التكوين والكشف، غسق الشهوة، المياه وهي سكارى،...":

(كاشتعال البحـور فـي الأجفان   التقينا علـى نزيف الأغاني

وتعـانقنا بعـد دهـر فـراق   كعناق البـركان للبـركان

واعتصرنا الغـرام شهقةَ ملـحٍ   وانغمسنا في لجة النيـران

وتمايـلنا وانحنيـتُ بلهْـفٍ   أتملّـى عينيك دنيـا الفتان

أقـرأ البحـر فيهمـا والمـرايا   وتشف الأكوان عن أكـوان

وتـراءت لـيَ الغيـوب وشعّت   دافقات الأضواء والألـوان

بَهـرتني الشمـوس لّما تجلـتْ   وفيوضات المشرق الربّاني)

(أذِن العـرسُ والنـواقيس دقّتْ   والزغاريد أعْلنتْ مهـرجاني

هـذه لحظـة القيـامـة هيّا   نُفخ الصـور مـزّقي أكفاني

هـذه لحظـة الغـوى فتعـرَّيْ   هر موتٍ يصبّ في وجداني

هـذه لحظـة الجنـون تلظـى   وتشظر رعـدًا على كثباني

هــذه لحظـــة الفجاءة والدهشة هــذا زمـــان كـــلّ زمـــام)
(والتحمنا فرجرجتْ فورة الموج وهبّـــت عـــواصف الخلجان
تتلاقـــى الميـــاه وهـــي سكارى وتضيع الشطآن في الشطآن)
(هـــذه شهـــوتي ادلهمّت وهـــذا شبقي الطاغي لجٌّ في الغثيان
التضاريس كلهـــا لـــيَ حـــرْثٌ وطقوس الرياح طوع بناني
غشيتني المياه، جرجـــرني المـــوجُ إلى اليمّ والمحيط احتـــواني)
(وتحسّستُ فـــي لظاها بـــلادي وعنادي ونكهـــةَ العصيـــان
قلتُ: من أنتِ؟ فاستخفّت وقالتْ: أنا بنت الرّعـــود والنيـــران
مـــولـــدي كان إنْ تساءلتَ عنه في ليالي الإعصار والطوفان
واسمِـــيَ الثـــورة الإلهـــة فاقـــرأ في عيوني تنهّد البـــركانِ)... .

• خاتمــة:

في ختام هذه الدراسة، وبعد الوقوف التطبيقي عند بعض النماذج الشعرية التي تراءى لنا أنها تستقرئ نظرة الخطاب الشعري الجزائري – بدالّه ومدلوله – إلى الثورة التحريرية، في ضوء خصوصيات كل مرحلة من المراحل المذكورة.

يمكن الانتهاء إلى أن شاعر الثورة كان يكتب بالبندقية،، كان يرسم الثورة في تضاريسها الطبيعية على الخارطة الشعرية بمقياس رسمٍ مكبّر، وبألوان حمراء قانية (واقعية) وأخرى خضراء تفاؤلية (توقّعية)، أمّا شارع الاستقلال فقد عوّض لغة النار بلغة الشعار، لأنّ السّتينيات هي مرحلة تأصيل الثورة والاعتزاز بالانتماء إلى أرض هذه الثورة.

في حين أراد الشاعر السبعينيات أن يستحب الثورة من ذاكرتها "الألاشيفية" إلى الميدان الجديد، فوجَد نفسه يكتب بلغة "التصحيح الثوري" لغة "الثورة والفلاح"، وفْق التصور الإيديولوجي الذي يُريده أو الذي أُريد لَهُ!، وقد اقتضى منه تصوّره الجديد هذا –وفقًا لإيمانه بجدل البنيتيْن التحتية والفوقية، وبالتالي استحداث الأشكال الجديدة للمضامين الجديدة – بنيةً شعرية مخالفة للبنية التقليدية، وَقَفَ المتلقّي الجزائري – آنذاك – دونما حَسيِرا!...

أمّا شاعر الثمانينيات فقد كتَب عن الثورة من موقع أكثر تحرّرًا من أيٍّ ضغط إيديولوجي،، قَرَأَ الثورة قراءة وجدانية ذاتية، فكتَبها بلغة "الأنا" (عكْس للأجيال السابقة التي كان معظمها يكتب بلغة الــ "نحن")، ورَسَمَها فضاءً روحيا يمارس فيه طقوسه الصوفية، وفقًا لرؤيا شاملة تتجاوز تاريخية الثورة في مستوى الحدث المفصّل إلى مستوى الحادثة الكونية، وتُحَوِّلُ الثورة من واقع تاريخي ونضالي إلى رمز فنيّ (مثالي) يسافر في ذاكرة الشاعر ووجدانه، ولذلك كان شاعر الثمانينيات أعمقَ صدقًا وأكثر تجاوزًا للتاريخ وأوسعَ شموليةً وأقْدَرَ جماليةً على مستوى البنية النّصّية.

• 17. 09. 1994م

سيميائية الأوراس

في القصيدة العربية المعاصرة (عز الدين ميهوبي أنموذجا)

في البدء كان (أوراس)، وفي المنتهى لا يزال (الأوراسُ) رمزا ساحرا، يأسر الشعراءَ ويسكن أشعارهم في هذا الزمن العربي العَصيب... .

فهو الوشم الخالد في الذاكرة الثورية العربية والإسلامية والإنسانية، هو شهادة ميلاد الثورة المعجزة، ومسقط رصاصِها، وكعبةُ الثوار الميّامين على امتداد الأزمنة واختلاف الأمكنة، مرادف الوطن الصامد المكافح، ومعادلُه الفني الذي حوَّلَه من مجرّد حصْن جَبليٍّ مَنيع إلى فضاء جماليٍّ أسطوريٍّ ممتع... .

كم نحتاج اليوم (أكثر من أيِّ وقتٍ مضى) إلى عطرٍ أوراسيٍّ يُنعش الأحلام المنسية في الذاكرة العربية المتْعبة، يضمّخُ حواسَنا المثقلة بزخم الانكسارات القومية وعفونة النّكسات التاريخية... .

لذلك لم تنطفئْ جذوةُ الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة برغم انتهاء العمر الافتراضي للأوراس (1954-1962)!، لا يزال الأوراسُ حيًّا يُرزقُ في نصوص شعرية عربية مكتوبة في بدايات القرن الحادي والعشرين.

إنّ استحضار الشاعر العربي للماضي الأوراسي الحالم عقدًا شعريا ثمينا، مشرقًا متألّقًا، معلّقًا على صدر القصيدة الثورية، في الواقع العربي المظلم المثقل بالخيبات والنكسات هو تعويض نفسي رمزي لهذا النقص الرّهيب الذي استولى على نفسية الإنسان العربي المهزوم وحوَّلها إلى مَفَازَةٍ موحِشة لا يعرف فيها غير الخوف والرعب والانكسار... .

فكان الأوراسُ حلمًا وملاذًا ومُنعَتَقًا، وبوساطة الرمز الأوراسي أراد الشاعر أن يحقق في المتخيَّل الشعري ما لم يستطعْهُ في واقعه الموبوء من أحلام شعرية جميلة تستمد نُسَجها من تقاسيم الأوراس.

تأسيسًا على هذا، نسعى هُنا إلى لَمْلَمَة الشّتات الأوراسي البديع من نصوص شعرية عربية تتموقعُ خارجَ الجهد المشكور الذي قدّمه الدكتور عبد الله ركيبي في كتابه المشهور (الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى) سنة 1982.

وتحاول دراستُنا هذه (التي تتقاطع مع موضوع كتاب أستاذنا) أنْ تحيد عن المنهج المأثور الذي ينتهجه، زيادة على الحياد عن المدوّنة التي يشتغل عليها .

فنحنُ نتمثّل (الأوراس) – في هذا المقام النقدي- حيًّا لغويًّا مَأْهُولاً بالعلامات المختلفة التي تعكس وَهَجَهُ الدلالي وأَلَقَهُ الجمالي، وتنعكس على خارطة النص الشعري في تضاريسها المختلفة، مِنْ لغةِ النص الرئيسي إلى الفضاء النصي الموازي وما يُؤَثِّثُهُ من ملحقاتٍ نصية كالعنوان والعناوين الفرعية والإهداء والتصدير والتقديم والهامش والغلاف وما يتّبع ذلك من لوازم تسويق النُّصُوصِ وتداولها بين أهل النص، عن يقينٍ منهجي بأنّ النص قد ضاق بالأوراس فَراحَ يُسكِنُه العتبات المحيطة به، وأنّ الأوراس قد تَفرّقَ دمُهُ بين قبائل النص، بحيث يتعذّرُ التماسُ حقيقته الكاملة في قبيلة علامية واحدة دون غيرها!..

ويُعدُّ النص الموازي (*Para texte*)* رهانا منهجيا سيميائيا راهن عليه جيرار جينات في تصنيفه الخماسي الشهير لعلاقات العبور النصي؛ حيث تتعالى النصوص وتتعالق وتتقاطع وتتعابر عبر خمسة أشكالٍ تعدُّ "النّصية الموازية" واحدةً من

- تنقله الدراسات العربية إلى ترجمات كثيرة مختلفة: (عتبات النص، أهداب النص، النص المصاحب، شبه النص، لوازم النص، الملحقات النصية، مرافقات النص، المناصصة، المناص،...).

للاستزادة في الحدود والمفاهيم، تراجع أطروحتنا: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة وهران، 2004-2005، ص 353، 354، 394، 395، 396.

تجلياها ، تُعنى بضواحي النص المجاورة له، ويتعلّق هذا المفهوم لدى جينات بـ "عتبة (*Seuil*)، أو –حسب كلمة بورخيس في معرض تقديم- بهْو (*Vestibule*) يُتيح لأيِّ كان إمكانية الدخول أو الرجوع على عَقِبَيْه، هو منطقة متذبذبة (*Zone indécise*) تتراوح بين الداخل والخارج "[1] على أنّ " النص الموازي لا يعدو أن يكون مساعِدًا (*Auxilliaire*) مكمِّلاً (*Accessoire*) للنص، وإذا كان النص دون نصٍّ موازٍ – أحيانًا- كالفيل دون فَيَّالٍ (*Cornac*) [يسوسُه ويُوجِّهُهُ]، طاقة محدودة، فإنّ النص الموازي دون نصّ هو فَيَّالٌ دون فيل، استعراض غبيٌّ..." [2]. مِن هنا نفهَمُ لماذا كان جيرار جينات يشدّد في آخر جملةٍ من كتابه على ضرورة ألا يقف الناقد عند العتبة النصية لِذاتها، بل ينبغي أن يتّخذَ منها معْبرًا تأويليا للولوج إلى أعماق النص، لأنّ العتبةَ لم توجَدْ إلا للعبور، أو بِلُغَة جينات: " *Il n'est de seuil qu'à franchir*"[3] وكذلك نحاول أن نفعل.

يسبق النصُّ الموازي نَصَّه، ويحتلُّ مَداخلَه، تماما كالأوراس الذي يسمو ويسمق ويشمخ ويشمخر، فَيَرْتادُ المواقع السامقة الشاهقة، ويَبْرز رايةً عالية خفّاقة ترفعها جميلة بوحيرد في زمن السقوط، كما في قصيدة السياب (إلى جميلة بوحيرد):

"إنّا سنمضي في طريق الفناءْ

ولْتَرفعي أوراسَ حتىّ السّماءْ"[1].

الأوراسُ هو شمس الأسطورية التي أشرقتْ وقتَ الغروب العربي، تمامًا كما رُدَّت الشمسُ بعْد مَغيبها على النبيِّ (يوشع)، بحسب المقاربة الرمزية الطريفة التي ضَمَّنها الجواهري قصيدته العملاقة (الجزائر) عام 1956، مستدلاً بها على التمكين للمستحيل:

---

1 - Gérard Genette : Seuils, éd du seuil, 1987, P 07-08.

2 - Ibid , P 376.

3 - Ibid, P 377.

1 - ديوان بدر شاكر السياب: م01، دار العودة، بيروت، 1971، ص 387.

" جزائرُ أسطورةٌ حلوةٌ بشمسٍ ترُدُّ على يُوشعِ

تُنبّي بإمكانِ ما يستحيلُ على خالقٍ مؤمنٍ مبْدعِ"[1]

وفي قصيدة (أوراس) للشاعر صالح خرفي، كلّ شيءٍ يُحيل على الرّفعة والسّمو والعُلا؛ 33 بيتًا هو طولُها (أليسَ من المصادفات السعيدة أن يكون المسيح عليه السلام قد سَمَا على المتربّصين به، ورُفِعَ إلى السماء وهو في الثالثة والثلاثين من عمره؟!).

القصيدة تتصدّر الديوان، والإهداء يتصدّرها مُوجَّهًا من قِمّةِ النص إلى قمّة الجبل: " إلى الجزائريين الأحرار في قمم الجبال..."، الأوراس مبتدأ القصيدة ومنتهاها؛ فهو لا يَرِدُ على امتداد 33 بيتًا سوى مرّتيْن، واحدة في البداية وأخرى في النهاية، أيْ في موضِعَيْ البراعة الشعرية (براعة المطلع وبراعة الختام):

"مجْـدُ البــلادِ تشيده (أوراسُ) والنارُ في نهج العُلاَ نبراسُ

لَهُوَ المقَدّرُ أن يكون اليوم أمْرك في الحياة مصيره (أوراسُ)[2]

ويقترب من هذا الصَّنيع عبد القادر السائحي الذي يستحضر الأوراسَ موّالاً أو استخبارًا شجيا يتصدّر ديوانه (أغنيات أوراسية).[3]

لكن أصداءه المدوّية التي تلتقطها صفحة الغلاف سرعان ما تتحوّل إلى أطياف خافتة لا تحتفي احتفاءً مباشرا بالصورة الأوراسية، في غمرة انشغالها بالنص الغنائي الوجداني وبعض المناسبات الموضوعية (مع استثناء –لابدّ منه– لقصيدتي "أغنية في عرس نوفمبر" و"تمقاد")، وذلك أنّه يريد للأوراس أن يظل قيمةً ثورية

---

[1] - محمد مهدي الجواهري: المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد 01، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1968، ص 234.

[2] - صالح خرفي: أطلس المعجزات، ط2، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1982، ص 11 و15.

[3] - محمد الأخضر عبد القادر السائحي: أغنيات أوراسية، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1979

متربّعة على قمة طبيعية –لا قيمة لها في وجودها الجغرافي الذاتي– لكنها مركز إشعاع ثوري يُلقي بأنواره على سائر المواقف والمواقع، مع التركيز على المنطلق. من هنا يتمركز الحضور الأوراسي في عتبات الديوان ومداخل النص المحيط: العنوان والصورة المشرقة الملحَقة به، والمقدّمة التي وَسَمها بـ (رحلتي مع الشعر)، تلكم الرحلة التي تنطلق من الثورة وتفضي إليها؛ فـ "الشعر كلمة مقاتلة" كما يقول، والأوراس عنده لابدَّ أن يُستعادَ " كقيمة ثورية في النضال العربي وليس كقمة شامخة تتباهى بأشجار الأرز وصفاء الثلج وجمال الموقع".

وتتكامل الصورتان: المادية الطبيعية والمعنوية الرمزية للأوراس في قصيدة (السنديان على الأوراس)[1] للشاعر سليمان العيسى؛ حيث يمتدُّ الأوراس "سنديانًا" راسخ الجذور في أعماق الشاعر:

"ما غبتِ عنّي، فلوْ فتشْتِ حنجرتي　　إلاّكِ يا صيحة الثــوار لن تجدي

السنديــان على الأوراس ما برِحتْ　　جذورُه في دَمي خضراءَ في كبِدي"

وحين تُفرِّخُ الشجرةُ جَبلاً، يكون النضال العربي قد سلك مسارَه الصحيح، ويغدو الأوراس منطلقًا لاسترداد الكرامة العربية المهدورة:

"يا سنديانــةَ أوراسَ احْبَلــي جبــلاً　　ومِن جديدٍ ضعينا في الطريق، لِدِي

لم تَعْقم الأرضُ، أنتَ الأرضُ يا فرسًــا　　يجوبُ روحي، يهزّ القبرَ في حَــرَدِ

لــم تعقم الأرض، تشرينٌ رصاصتُــه　　تنام في رحِــم التاريــخ ألفَ غدِ

دمُ الجزائــر يا أســوار غــربتنا　　هو الطريــق إلى يافا، إلى صَفَــدِ

هــو الطريــق فيا أكفاننا انتفضي　　هو الطريــق فيا أشلاءنا اتّحدي"

---

[1] – سليمان العيسى: ديوان الجزائر، مطبوعات المركز الوطني لتوثيق الصحافة والإعلام، الجزائر، 1993، ص 168.

أما عبد الله حمادي فيرسم للأوراس صورة مكبّرة في ذاكرته تلهمُهُ "بنائية شعرية"، "بسيطة" الإيقاع، عمودية المعمار، تكمُنُ في أعماقه بمقدار إكباره الأوراس، وهو ما ينسجم تمامًا مع (التصدير) الذي وطّأ فيه لنصّه بنصٍّ موازٍ، يستلهم الشعرية من الفضاء، للمتنبي يقول فيه: " الشعْرُ على قدْرِ البقاع..."، يقول الشاعر:

"أوراس مــاذا دهــاك اليــــوم محترق وسافــــرَ العشق من عينيك والنسب؟

هل تستحي اليوم أن غامت خــواطرك تحت الضباب، واشقى زندك الحطـــب؟

(...) أوراسُ أبحرْ...! وأبحر دونما تعبٍ إن المسافة تُطـــوى حين تصطحـــب

غازل بنجمك فـــي الآفـــاق ملحمـــة واسرج خيـــولك واهزجْ أيها العجب!

(...) أوراس عجـــلْ، ولا تمهـــل بأغنية إنّ الحنين إلــــى الأوتـــار ينتحب...

(...) مـــازال يكبر أوراسٌ بذاكـــرتي حتى تفجّرَ منـــه الرعبُ والرّهَبُ

مـــازلت أوراسُ فـــي عصيانهم قدرًا تستنزل الوحيَ.. تنمو عندك الشهُبُ

أوراسُ فجّـــــر... وفجّـــرْ نار أغنيةٍ خضراء يشرق منها العدلُ والعَتَبُ"[1]

وبيْن كلّ نصوص المدوّنة الأوراسية التي بيْن أيدينا تبْرز مطوّلةُ (أوراس)[2] لأحمد عبد المعطي حجازي، بروزًا استثنائيا، تلك القصيدة الملحمية العملاقة التي كتبها صاحبُها خلال سنوات ثلاث (1956-1959) بعدما ظلّ يكابدها شبحًا

[1] – عبد الله حمادي : تحزّب العشق يا ليلى ، دار البعث ، قسنطينة ، 1982 ، ص 206 – 207 .

[2] – ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ط3، دار العودة، بيروت، 1982، ص 394.

أسطوريا مطاردًا، ووهجًا شعريا حارقًا خلال ثلاث عجافٍ/ سِمانٍ!!!، جعل الشاعر ينتمي إلى ما هو أعمق من "الحوليات" وأبْعَد، وصارتْ قصيدتُه نصًّا معتّقًا قديما متجدّدًا يُغْري صاحبَه بكتابة غير (أوراس) عن الأوراس، بحسب الاستهلال المِمْتِع الذي قدّم حجازي به لقصيدته موسومًا بـــ (أنا والقصيدة)، وهو العنوان الذي يشي باندماج الذات الشاعرة في موضوعها الثوري: "لقد بدأتُ كتابة أوراس في سبتمبر (أيلول) عام 1956، ولكنّ جوّها ظل يطاردني إلى سبتمبر عام 1959، بل لعلّه سيطاردني باستمرار لأكتب غير أوراس عن أوراس... إنها تتجدد في نفسي كل عام كما تتجدد زهور الجبل بعد أن تحترق كل عام، وكما تتجدد الثورة كل يوم... إن أوراس ليست في نظري قصيدة قديمة، لقد منحها موضوعها فرصةَ الميلاد كل يوم، وأنّ كل ما هو بطولي في القصيدة يأتيها من الثورة، وكل ما هو فجٌّ فيها مردّه إلى جوانب في نفسي لم تمتد إليها نار الثورة بعد...".

في (أوراس) نفَسٌ ملحمي درامي ظاهر، يستمدّ مقوّماته من بعض صور الصراع التاريخي بين المسلمين والروم، وبين المسلمين والإسبان...، يقوم الشاعر باستنصاصها، فينعكس كل هذا الصراع الدرامي في هذا النّفس الطويل الذي لا أدلّ عليه من 375 سطرًا شعريا (هي طول القصيدة)، تنبني على جملٍ سريعة قصيرة متوثّبة، "خَبَبيّة" الإيقاع، تتلاحق فيها الأسباب وتتدافع دون أوتادٍ تستوقفها.

وتبرز كلمة "الأوراس" في (أوراس) بمثابة كلمة/ موضوع تتكرّر تكرارًا لافتا (11 مرة)، إلى جانب كلمات أخرى تشاطرها الدلالة النضالية ككلمة "الثورة" (ومشتقاها: ثار، يثور، ثوار) بتواتر قدْره 11 مرة أيضا وكلمة "المغرب" (التي تحدّد الفضاء الثوري تحديدًا عاما) برصيد 10 مرات، ومثلها كلمة "العرب" (ومعها: الأعراب، عربي) برصيد 08 مرات... .

وقد رأى الناقد الدكتور جابر عصفور في هذه القصيدة سمات (قصيدة المشروع القومي)؛ تعكس "التمثيل الدال لعصرٍ من الأحلام القومية التي غربت

شمسها في هذا الزمان"[1]، تقابلُها -فنّيا- بعض الخصائص اللازبة بنص المشروع القومي كالتكرار وبعض الصيغ الطلبية المرتبطة بأساليب النداء والأمر والاستفهام، إضافة إلى جَهارة الإيقاع... .

وهي بعض الخصائص التي جعلت ناقدًا آخَر يوشك أن يصف قصيدة (أوراس) بأنها سيئة السُّمعة فنّيا: "... وعموما فإنّ قصيدة (أوراس) لم تكّن حسنة السمعة شعريا، فهي خطاب شتائمي مدائحي متسرّع"[2]!!!.

وبعيدًا عن (أوراس)، فإنّ مجْمل القصائد "الأوراسية" الثورية تشترك في الروح الحماسية الخطابية الصارخة، والإطار العمودي الرّنّان، والإيقاع الخارجي المدوّي الذي تستبدّ به بحورٌ معروفة بانتظام موسيقاها وكثرة حضورها في الواقع الشعري المعاصر... .

وقد أردتُ أن أستدلّ على بعض ذلك، فعجتُ على قصائد كتاب (الثورة الجزائرية في الشعر العراقي) البالغ عددها 257 قصيدة، مستعينا بالإجراء الإحصائي، فألفيت منها 190 قصيدة عمودية، و66 قصيدة حرّة، وقصيدة واحدة نثرية (إذ ليس في مستطاع النثر أن يتحمّل وهج الأوراس الحارق ودويّ إيقاعه...)، فكأن ما يقارب 74% من القصائد الثورية تأبى إلاّ أن تكون عمودية... .

وأن بحْريْن اثنين يهيمنان على نصْف عدد القصائد كلّها، هما: الكامل (88 قصيدة) والرمل (40 قصيدة)، ثم تجيء بحورٌ أخرى كالبسيط (24)، والمتقارب (21)، والوافر (17) والرجز (17)، والخفيف (16)، ثم السريع (08) والخبب (08)، ثم الطويل (07)، ثم المجتث (04)، ثم المنسرح (01).

وتتنوّع الأوزان في 05 قصائد، وتغيب في واحدة أخرى... .

---

[1] - فصول، القاهرة، م15، ع03، خريف 1996، ص 243.

[2] - وفيق خنسة: جدل الحداثة في الشعر، دار الحقائق، بيروت، دمشق، 1985، ص 72.

(في البدء كان أوراس) أنموذجا

إذا كانت رؤية شاعر الثورة إلى الأوراس لا تكاد تتجاوز مقتضيات المسايرة والمواكبة ونيابة القلم عن البندقية على نحو ما بينا بإسهاب في مقام سابق(1)، فإن لشاعر الاستقلال رؤية أخرى من حقها علينا أن نخصها بوقفة أخرى كذلك .

ضمن هذا السياق ، تأتي هذه المحاولة التحليلية المتواضعة لتحدد موقع "الأوراس" من الرؤية الثورية للقصيدة الجزائرية المعاصرة ، بعدما اتسعت الهوة الزمانية بين القضية الثورية والنص الشعري .

وقد اصطفينا عز الدين ميهوبي ، في ديوانه(في البدء كان أوراس)(2) ، ذاكرة لهذا الخطاب الشعري الثوري ، على أساس أنه شاعر الأوراس بالدرجة الأولى ، وأنه الشاعر الجزائري الوحيد الذي لا يزال يتغرغر بذكر الأوراس في كل حال ومقام ، وأنه أكثر من تغنى بالأوراس وأغلاه ، وأكبر من استأصل "الأوراس" من عالم التضاريس ليحوله إلى علامة لغوية بالغة النفوذ السحري...

ولأجل استبطان ما تيسر من الدلالات الأوراسية التي يزخر بها النص الشعري "الميهوبي" اكتفينا بالقسم الأول من الديوان، وهو موسوم بـ"قصائد سقطت من عاشق للأرض والأوراس"؛ أي القصائد العشر الأولى من الديوان، الممتدة إلى غاية الصفحة السابعة والثمانين منه، والتي هي بمثابة مركز الثقل الأوراسي وبؤرته الاستقطابية في نصوص شاعرنا.

ارتأينا أن نمارس عليها الفعل القرائي بأدوات منهجية حديثة تتمثل النص نسقا علاميا، تتظاهر – منهجيا- أمامه بروح سيميائية توصف بأنها "دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى"(3) .

حسبنا إذن أن نمسك بسيميائيات الأوراس في النص الشعري "الميهوبي"، بعد تفريعه إلى نص أساسي يحتكم كثيرا إلى مفهوم البنية، ونص موازٍ يكون بمثابة العتبة التي نلج منها إلى أغوار النص..

أولا / الأوراس في النص الموازي :

يأتي مفهوم النص الموازي ثمرة من ثمار التنظير السيميائي المعاصر، آتت أُكلَها -خصوصا- بفعل الجهود التي بذلها الناقد جيرار جينات كما أسلفنا، والتي أفضت به إلى التمييز الشهير بين نمطين نصيين في نطاق النص الواحد : هما النص الموازي والنص الرئيسي، ثم التمييز -في نطاق النص الموازي نفسه- بين النص الفوقي(*Epitexte*)؛ أو ما يتعلق بخارجية النص من استجوابات ومراسلات وتعاليق ...، والنص المحيط(*Péritexte*)، أي فضاء النص وعنوانه واستهلالاته وهوامشه وإهداؤه ...، وما إلى ذلك من الفرعيات التي كانت من سقط المتاع، في عرف البنيوية وما قبلها، فغدت – في ثقافة ما بعد البنيوية- بمثابة البهو (...) الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل، داخل فضاء تكون إضاءته خافتة ..." (4) .

وقريبا من ذلك ألفينا ميشال أوتن -أثناء الفعل القرائي- يستعمل مصطلحا إجرائيا يطلق عليه "مواضع اليقين" *lieux de certitude*، بوصفها "الأمكنة الأكثر وضوحا والأكثر جلاء في النص فهي التي ننطلق منها لبناء التأويل، وبالتحديد فهي التي تمنح نقط التثبيت التي تتيح تطبيق هذا التأويل على النص"(5)، وقد حصر هذه المواضع في الجنس الأدبي للنص والمتتاليات الكلامية (الكلمات المكررة ،الثنائيات...) والعنوان والعناوين الفرعية وما شاكلها من المواضع التي تشكل "منطلقات قراءة"(6) على حد تعبيره . لكل ذلك، آثرنا أن نجابه العلامة الأوراسية -أولا- من هذه المواقع السيميائية التي يتيحها منطق النص الموازي .

1- سيميائية العنوان :

يمثل العنوان في الدراسة النصية المعاصرة ، مفتاحا سيميائيا مهما ، ومنطلقا علاميا دالا ؛ يقرب البعيد ويفتح المستغلق ، ويضيء المبهم .. ولأن "العناوين عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص ، كما تؤدي وظيفة تناصية ، إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي ، يتناسل معه ويتلاقح شكلا وفكرا.." (7) فهي إذن "أول عتبة يطؤها الباحث السيميولوجي" (8) .

ومن الشيق أن مثل هذه الحقائق السيميائية الحداثية لم تغب عن بال ناقد عربي قديم كأبي بكر الصولي الذي أشار إلى ذلك إشارات سابقة طريفة ؛ حين قرر أهمية العنوان قائلا " والعنوان العلامة كأنك علّمته حتى عرف بذكر من كتبه ومن كتب إليه "(9) مضيفا: " والعنوان الأثر الذي يعرف به الشيء .." (10)

(في البدء .. كان أوراس) هو العنوان الأساس لهذه المجموعة الشعرية ..هو علامتها التي تعلمها ، وأثرها الذي تعرف به (إذا اصطنعنا لغة شيخنا الصولي) .. هو بدء النص ومنتهاه وما بين بين..

يتشكل هذا العنوان من شبه جملة مكونة من جار ومجرور (في البدء..)، تفيد تحديدا زمانيا ماضيا ، متبوعة بعلامة حذف (..) تشكل أخدودا دلاليا في ذهنية المتلقي، ينفتح على أسئلة الماضي السحيق ، تليه جملة فعلية (كان أوراس) مصدرة بالفعل (كان) الذي يستدرك دلالته الناقصة ، ليرد فعلا تاما في هذا السياق اللغوي بمعنى "حدث أو حصل" ومتبوعة باسم (أوراس) الذي يميزه الناسخ (الخطاط) [وهو الشاعر نفسه، على أساس أن المجموعة كلها مطبوعة بخط يد الشاعر] ببنط عريض يستهدف النبر والإبراز والتوكيد والتمييز، على أن (أوراس) هنا يتجاوز وظيفة "اسم كان" (الذي يظل- حتما- بحاجة لخبر منصوب) إلى الفاعلية؛ حيث يرد فاعلا مرفوعا مستغنيا بنفسه عن أي مكمل لغوي.

ولأن "العنونة الشعرية انزياح وخرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النثر"(11) فقد جاء هذا العنوان الشعري (في البدء.. كان أوراس) منتهكا للجملة المقدسة (في البدء كان الكلمة) التي جعل منها المرحوم "خالد محمد خالد" عنوانا لأحد كتبه ، متزاحا عنها بفعل هذه المصاحبة اللغوية غير العاديـة الـتي تجعـل مـن "أوراس" بـديلا لـ"الكلمة" (وهي الأقنوم الثاني من الثالوث الأقدس، في الثقافة المسيحية)، بما يضمن للشاعر إضفاء هالة قصوى من القداسة و"الأسطرة" على علامة (أوراس) .

وتأتي العناوين الداخلية(*Intertitres*) لتبوح بما يكتم العنـوان الأسـاس ، ولتفصل ما يجمله : (في البدء..) (..وتنفس الأوراس) ،(.. وآخر الكلمات) ، (كان الصخر..وكنت) ،(طلقة أخرى..) ،(ثلاثيات أوراس)،(شموخ..)، (قصيدة الوطن) ، (قافية على قبر النخلة الناسكة) ، (الأميرية) ، ينتظمها جميعا عنوان أكبر (قـصائد.. سقطت من العاشق للأرض والأوراس !) وهو العنوان الذي يفضح سر العلاقة بين ذات الشاعر وموضوع الأوراس.

وواضح أن الأوراس كثيرا ما يتردد على هذه العناوين الداخلية ؛ إما بلفظـه الظاهر الصريح ، وإما بما يقوم مقامه (الصخر، النخلة ، الوطن) ، وإما بشيء مـن لوازمه (طلقة، شموخ ..) .

وكل ذلك لا يمكن أن يعني إلا هيمنة واضحة للعلامة "الأوراسية" على الفضاء السطحي للنصوص .

تقوم البنية اللغوية لهذه العناوين ، في أغلب الأحوال ، على مركب اسمي ثابت الدلالة ، بلا تغيير ولا تجدد ، لتجرده من عنصر الفعل الذي يحيل على الزمن ، بما يعني حرص الشاعر على تقرير حال الشموخ الأوراسي ، وتثبيت الصفات اللازبة في الأوراس.

ولا تكاد تخلو هذه العناوين جميعها من علامة الحـذف " *Les points de suspension*" (...) التي تستعمل ، كما هـو معلـوم "للدلالـة علـى كـلام

محذوف"(12) ، ومن وظائف هذه العلامة في السياق النصي أن تفتح العنوان على مجال دلالي مسكوت عنه، من شأنه أن يطلق خيال القارئ في التحامه بالذاكرة الأوراسية ، وأن يحقق أدنى خصائص(النص المفتوح) الذي يتجدد بتجدد عملية القراءة ، واختلاف القراء أو المنظور القرائي للقارئ الواحد ...

2 - سيميائية الاستهلال :

يترل الاستهلال أو"التقديم" مترلا لائقا مما يسميه جينات بالنص المحيط(*Péritexte*)؛ حيث يشكل- بدوره- علامة دالة في النسيج السيميائي للنص ، تقوم بتنظيم الفعل القرائي، وربما توجيهه . مثلما تحدد توجه المؤلف في مؤلفه، أو تلخص نظرته إلى الفعل الكتابي، ونظريته في الجنس الأدبي الذي ينتظم نصوصه، وقد تجيب عن أسئلة ضمنية يتوقع الناص أن يطرحها قارئ نصوصه .

كل ذلك إنما يأتي ابتغاء مرضاة القارئ ، وممارسة أفعال الإغواء والإغراء أمامه، عسى أن يستجيب للعبارة الضمنية "هيت لك" ! ...

تشغل مقدمة (في البدء كان أوراس) أربع صفحات من المجموعة كلها (من الصفحة 07 إلى الصفحة 10) ، و لم يستكتب عز الدين ميهوبي مقدما لها بل تولى ذلك بنفسه ، ومن الطريف أن يورد هذه الديباجة بعنوان (قصائد تبحث عن مقدمة !) ، رأى فيها- تواضعا منه- أنها لا تعدو أن تكون "كلمة عابرة حتى لا تخرج هذه المجموعة إلى الوجود دون بطاقة تعريف!"(13)

ولقد تحيلنا هذه الإشارة الذكية ، التي يتمثل "الاستهلال" فيها أو التقديم "بطاقة تعريف" ، على أن هذه المقدمة هي خلاصة لرؤاه الشعرية ، ووثيقة لهويته الشاعرية ...

يتساءل الشاعر، في هذه الديباجة الاستهلالية لماذا اصطفى "الأوراس" رمزا محوريا في ديوانه، وعمودا فقريا لهيكله الشعري ، دون رموز الآخِرين وأساطير الأولين ثم يجيب :

".. لأنه الرمز الذي يسافر مع الدم والحرف والروح .. لأنه الرمز الذي لا بديل له إلا أوراس !. لا أعرف كيف أصبحت مسكونا بهذا الرمز المتحفز نحو كل كلمة أريد أن أرسمها على ورقة خرساء .. وكل كلمة أريد أن أجعل منها مادة جديدة لإعادة تركيب أكسجين اللغة التي توجع الفؤاد..لا أعرف ولكن ما فائدة ذلك ؟ .. فالأوراس قصيدة الأزمنة التي تمتد من الذرة الأولى ..إلى شموخ الجبل الناسك في معبد هذه الأرض الطيبة. الرموز تتشابه ولكن الروح أصيلة !

لماذا الأوراس ؟.. لماذا أنطلق من الأوراس ؟..

لأنني أرفض رموز الزمن "الفرعوني والإغريقي"وأزمنة الأوان الموبوءة التي لا تنبعث منها رائحة التراب ! ، لأنني أرفض كل الطقوس التي يمارسها العالم ما عدا طقوس الوطن والشهداء.. وأولئك الذين يحملون الكلمة الصادقة بين ضلوع وأفئدة تنبض أصالة وأصالة !

أرفض كل ذلك .. لا لشيء إلا لأنني أملك رمزا أكبر وأعمق .. هو الأوراس ! وما أجمل القصيدة حين يكون الرمز فيها وطنا.. وبقايا حلم أوراسي !.."(14) .

هي ذي –إذن– إجابة الشاعر عمن يكون ولماذا كان كذلك ولماذا لم يكن إلا كذلك... ، إنها قطعة استهلالية تلخص مرجعية النص عند عز الدين ميهوبي ، وتحدد هويته الأصيلة ، وتقوم مقام الوثيقة التي نحتكم إليها ونهتدي بها حين نضيع في متاهات النص ... .

في ختام الاستهلال ، ينتهي عز الدين ميهوبي من حيث ابتدأ ، أي من عنوان الاستهلال نفسه (قصائد تبحث عن مقدمة !)، ولماذا جاءت كذلك :

"باكورة أولى.. لم تجد قلما يقدمها إلى القارئ الكريم ، وهذا ليس معناه أن الأقلام جفت والأفكار شلت ، ولكنه الأوراس الذي كان يهمس في أذن هذا الطفل العاشق: لا تتعب نفسك يا بني.. فإنك لن تبلغ الجبال طولا !" (15) .

لم يتعب الشاعر نفسه إذن ، إنما اكتفى بتصعير خده للأوراس.. الجبل الناسك المتعبد.. الشامخ الشاهق الذي لن يبلغ طولا.. وهذا تأكيد آخر وشاهد جديد على عظمة الأوراس في بصيرة الشاعر ، وعمق امتداده في ذاكرته الشعرية ... .

ثانيا /الأوراس في النص الأساسي :

على عكس النص الموازي ، فإن النص الأساسي، (*texte principal*) مجموعة من الملفوظات المرتبطة ببنية نسقية في ذاتها ، ومع إحالته على بعض العناصر السياقية المتموقعة خارج هذه البنية ، فإنه يظل أكثر انغلاقا من النص الموازي الذي يتمتع بحرية انفتاحية أكثر.

وسنتتبع- فيما يلي- موقع (الأوراس) من الوحدات البنيوية الدالة في النصوص الأساسية في الديوان.

1 - سيميائية اللغة :

يتنازع معجمَ (في البدء كان أوراس) حقلان دلاليان أساسيان : حقل وجداني رقيق ، يحيل على الذات العاشقة للشاعر، ويستقي كينونته الدلالية من مثل هذه الوحدات اللغوية (مواجعي ، الفؤاد، العاشقون، هواك، الذكرى، عيناك، الجرح، قلبي، أضلعي، الأحلام، الروح، المواجد، الموال، الوشم ، الحزن ، العشق،...)، وحقل موضوعي صلد ، يحيل على الطرف الثاني في معادلة العشق ، تجسده هذه الوحدات الملتقطة من معجم يعج بأسماء الأعلام والأمكنة(الشهيد، الأمير، الدم، التراب، الوطن، الصخر، الشموخ، الأرض، البلد، الجزائر، الجبل، البركان...)

وقد لاحظ أحد النقاد أنه "لا توجد قصيدة واحدة في ديوان عز الدين ميهوبي تخلو من الألفاظ التالية: الوطن الدم الشهيد الأرض الشجر النجم (...) ولفظة الوطن بحروفها تكررت أكثر من 70 مرة " (16) بينما توشك كلمة (أوراس) في هــذا الديوان أن تكون "كلمة / مفتاحا" ، على أساس أن حجم تواترها (17 مرة خلال الديوان كله) لا يرشحها إلى أن تكون "كلمة / موضوعا" مقارنة بكلمتي (الوطن) و(الشهيد) مثلا ...، لولا أنها كثيرة الاستعمال نسبيا في واقعنا اللغوي ، وهو مــا يتنافى مع جوهر الكلمة المفتاح . لكأن الأوراس هو كلمة السر في هذا الديوان.

تواتر ذكر (الأوراس) –إذن- بلفظه الظاهر الصريح (17) مرة كاملــة، في النصوص الأساسية من ديوان ميهوبي بغض النظر عن تواتره بلفظ مرادف، أو حتى باللفظ نفسه خلال النصوص الموازية (العنوان ، المقدمة ، العناوين الداخليــة ...)، فضلا عن وروده بصيغ الضمائر.

وقد جاء هذا التواتر الحرفي في المواضع الآتية :

1 – " أوراس ! يا لغة الزمــان.. ويا فمــا .. متفجــرا !" (ص13)

2 – "أوراس ! فجرني هواك.. وما درت هذي الضلوع بأن جمرك ملهم" (ص18)

3 – "أوراس ! ما لك لا تبوح بما رأت عيناك .. أم إن الملاحم مغنم!"(ص19)

4 – "ما عدت أملك في الحياة سوى رؤى أوراس يعرفها وقلبي المعدم!" (ص20)

5 – "أوراس يلتحف الشهيد .. بصخره وتطير من كف الشهيد الأسهم!"(ص20)

6 – "أوراس شق مع المواجع أضلعي فنفخت من روحي ..وبان الموسم!"(ص21)

7 – "فتطايرت روحي.. وزغردت الدنى وتنفس الأوراس وانتصب الدم!"(ص21)

8 – "أوراس ..

جئتك مرتين ...

وما عشقت سوى شموخك .." (ص27)

9 – "أوراس ..

جئتك والعنادل في فمي

وقصائدي سكنت عيونك .." (ص27)

10 – "أوراس يقرأ آخر الكلمات

فاتحة الكتاب.." (ص28)

11 – "لا تقــل جئــت لأجتــر الكلامــا دونــك الأوراس فقــرأه السلامــا !"(ص37)

12 – "إن تصاغ النار موالا.. فإنــي أنقش الأوراس في صدري وساما!" (ص38)

13 – "أيها الأوراس .. لا تعتب فإني جئتــك اليــوم و لم أبلـغ فطامــا ! " (ص39)

14 – "أ أوراس .. يا قبلة للفــداء يطوف بها الدهر والــشهـداء" (ص43)

15 – "أ أوراس.. لو كان للعشق تاج   لعانق مجدك فلك السماء" (ص43)

16 – "لعينيك أوراس أكتب شعرا   يزلزل صخرك.. من فرط وجدي!"(ص45)

17 – "تنمو الأساطير في أوراس ملحمة   وقد تلاشت غيوم الزن والنكد! "(ص61)

نلاحظ مبدئيا أن "الأوراس" يرد هنا (وبنسبة ساحقة) متصدرا لمجمل المركبات الألسنية، وتصدره الكلام يعني –في أبسط ما يعني- التركيز عليه والاهتمام به كعلامة لغوية دالة .

ومن مظاهر ذلك أيضا أنه غالبا ما يرد "مسندا" يحتل مركز العملية الإسنادية ، وواضح –من خلال المسرد الألسني السابق- أن محل "الأوراس" من الإعراب يختلف باختلاف موقعه من الجملة : فهو "منادى" في تسعة مواضع (17) و"مبتدأ" في خمسة مواضع ، و" فاعل" في موضع واحد ،ثم "مفعول به" في موضع آخر ، ثم "اسم مجرور" في موضع آخر أخير .

واضح أيضا أن "جملة النداء" تطغى طغيانا ساحقا على ما سواها من المركبات الجملية، والمنادى –طبعا- هو (أوراس) الذي ينادى بغير أداة ست مرات كاملة ، وثلاث مرات بالأداة: منها مرة واحدة "بأي" الوصلية (أيها الأوراس) ، ومرتين بأداة النداء القريب أأوراس).

ومعلوم أن النداء (بلغة مدرسية) أسلوب طلبي إنشائي غرضه الحقيقي (طلب الإقبال) ، فضلا عن أغراضه المجازية الأخرى كالاختصاص والتوجع ...إنه (بلغة البلاغة العربية) إنشاء طلبي يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ، فما دلالة ذلك في النص الميهوبي ! .

الأوراس راسخ في الزمان والمكان (أي حاصل وقت الطلب) ، فكيف لا يكون كذلك حين يناديه الشاعر؟ !..

إن "الأوراس" ، وقد اتسعت الهوة التاريخية بينه (زمن الثورة) وبين الشاعر وقت النداء(زمن الاستقلال) ، مفرغ من محتواه الثوري بعدما تحققت أهدافه فهدأ وسكن ، لذلك تظل دلالات التوجع والشوق والحنين والحلم مرفرفة على الفضاء الذاتي للشاعر حتى وهو في عز التحامه بالفضاء المكاني للأوراس (حالة النداء القريب مثلا)

إن عز الدين ميهوبي يقف على (الأوراس) وقفة الشاعر الجاهلي على الأطلال والرسوم والربوع والديار ، وقد عفت ودرست بعدما ظعن أهلها وذهبت ريحهم .. يبكي ويستبكي الذكريات الثورية الخوالي ، ويستجدي الأيام الوطنية الغوالي ...

إنه ، في واقع النص ، لا يحن إلى "الأوراس" كإطار مكاني مجرد، ولكنه يحن إليه –حد الانصهار والفناء والذوبان– كذكرى وطنية خالدة ، وفضاء ثوري رحب.

مثلما يعيد رسم "الأوراس" وطنا لغويا ، مطرزا بتهويمات الخيال الجامح الذي يضفي على النص لمحات صوفية وهاجة ، ولمسات أسطورية ممتعة ، مما يؤهل "الأوراس" إلى تشكيل مكان شعري أثير في ديوان عز الدين ميهوبي ، و"المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع..." (18) .

فلا غرو إذن أن يتجاوز الأوراس/ الفضاء الشعري نواته المرجعية أعني الأوراس/ المكان الطبيعي ، بل لا غرو أن يتناقض الأوراسان ! ...

من اللافت للانتباه أيضا في هذا المقام ، أن لفظ "الأوراس"– في المسارد الألسنية السابقة– لا يكاد يرد إلا في سياق لغوي منته بعلامة تعجب (!) ، وهي علامة لها سيميائيتها الخاصة حتما ؛ ذلك أن علامة التعجب (le point

d'exclamation) تتواءم في القاموس الألسني مع"التنغيم الهابط المتبوع بوقف ، وتستعمل إما في نهاية صيغة تعجبية أو جملة تعجب حائرة..." (19) ، وأنها (أي "علامة التأثر"(20) أو التعجب) تعبر عن التأثر والتعجب أو التحذير والإغراء أو الفرح أو الحزن أو الاستغاثة أو الدعاء ، على حد رصد الدكتور إميل يعقوب ، وكلها مواقف إنشائية يمليها الخطاب الشعري الذاتي الانفعالي الذي يتوسل به عز الدين ميهوبي حين اختلائه بالأوراس ، وشروعه في طقوسه الغنائية .

إنه تأكيد آخر على الحضور الصارخ للغة (الأنا) الوجدانية ، في هذا الموقف الثوري، بخلاف الجيل الثوري السابق الذي كان يصطنع لغة الـ "نحن" ، ويذيب ذاتية الشاعر في ضمير جمع المتكلم ، في غمرة الأجواء الهتافية الجماعية السائدة خلال الثورة وبدايات الاستقلال ، وضمن "تأميم الذات" في السياق الاشتراكي "السبعيني" العام.

2 – علامة (الأوراس) في ضوء الثلاثية السيميائية :

لا يزال الدرس السيميائي المعاصر ، في حديثه عن هذه الفرعية الثلاثية ، مدينا أبدا للفيلسوف الأمريكي الرائد شارل بيرس *C . S .Pierce* (1839-1914) (21)

الذي فرع العلامات قاطبة إلى الثلاثية الشهيرة : أيقونة(*icône*) ، قرينة(*indice*) ،

ورمز(*symbole*) ، وقد اهتدى أحد السيميائيين العرب المعاصرين (22) إلى مطابقة طريفة بين ثلاثية بيرس هذه وعلم الدلالة عند العرب القدامى (الفارابي ، ابن سينا...) منتهيا إلى أن :

الأيقونة = الدلالة الطبيعية .

القرينة = الدلالة العقلية .

الرمز = الدلالة الوضعية .

تتحدد (الأيقونة)- في اصطلاحات بيرس- (23) "بعلاقات التشابه مع الواقع الخارجي" فيما تتحدد (القرينة) برابطة الجوار*contiguïté* ، أما الرمز فيتحدد بعلاقات التواضع والاتفاق .

ولقد تستعمل القرينة في (تحليل الخطاب) ضمن نظرية الكلمات / القرائن *mots- indices* التي يمكن في ضوئها "لخطاب أي مجموعة سوسيو- ثقافية أو سياسية أن يصنف في ارتباطه بالمصطلحات المفشية الكاشفة *(termes révélateurs)* .."(24)،فما موقع الأوراس من هذه الثلاثية ؟ ! .

قبل أي محاولة للإجابة عن هذا السؤال ، ينبغي أن نستحضر النواة السيميائية لعلامة أوراس، وأن نعيدها إلى مرجعيتها الطبيعية المنحصرة في دائرة التاريخ والجغرافيا ؛ إذ يحيل على سلسلة جبلية شامخة بالشرق الجزائري ، كانت منطلق أول رصاصة في فضاء الثورة الجزائرية الكبرى ، وظلت معقلا ثوريا حصينا إلى غاية الاستقلال .

يستثمر الشاعر عز الدين ميهوبي هذه المرجعية السيميائية لعلامة "أوراس"، ليفجرها بدلالات شتى تطوف حول محيط "الثلاثية البيرسية" طوافا متفاوتا ؛ فقد يرد "الأوراس" ، في سياقات محدودة من ديوانه ، "قرينة" ثورية ، ترتبط ارتباطا عليا بالثورة ، وتدل عليها كدلالة الدخان على النار في مثل قوله :

(أوراس يلتحف الشهيد بصخره   وتطير من كف الشهيد الأسهم)
(25)

أو قوله :

(أوراس شق مع المواجع أضلعي   فنفخت من روحي وبان الموسم !

فتطايرت روحي وزغردت الـدنى وتـنفس الأوراس وانتـصب الدم !) (26)

أو قوله :

(النار والدم والتراب ..

قصيدتي ..

أوراس يقرأ آخر الكلمات

فاتحة الكتاب ..) (27)

أو قوله :

(أ أوراس يا قبلة للفداء يطوف بها الدهر والشهداء) (28)

أو : **(تنمو الأساطير في أوراس ملحمة وقد تلاشت غيوم الحزن والنكد) (29)**

يرتبط (الأوراس)، في هذه السياقات الشعرية ، بوحدات معجمية من حقل دلالي موحد (الشهيد ، النار ، الدم ، الفداء ، الملحمة ،...) ، وتدخل في علاقات حوارية سببية، تنتج الأوراس شاهدا ثوريا، وذاكرة آلية لمرحلة ثورية خالدة .

وقد يرد (الأوراس) ، في سياقات محدودة أخرى من الديوان ، علامة أيقونية؛ قصاراها استحضار الغائب الثوري عبر نص لغوي يسعى إلى التشبه بملامح المرجع الأصلي وصفاته، لأن "الأيقونة هي الدليل الذي يحيل إلى الموضوع الذي يعبر عنه بواسطة صفاته الخاصة (...) أي هناك علاقة نوعية بين الأيقونة ومرجعها" (30)، ولأن "الغاية من استحداث الأيقونة هي التمكن من استحضار شيء بعيد أو غائب أو متعذر ، بما يشبهه : نظرا وذوقا وشما وسمعا ولمسا ؛ أو الاستعانة بها على تمثل الأشياء بتجسيد طرق كانت في الحقيقة معروفة في سيرة العالم الطبيعي ..." (31)

إلا أن هذه الصورة الأيقونية التي ينحتها الشاعر للأوراس ، لا يمكن العثور عليها مجسدة بشكل كامل في نص معين أو بيت بذاته ، ولكننا نلفيها متناثرة أجزاء أجزاء في مواقف شعرية منفصلة ، لا نقوى على مطابقتها بالأصل الطبيعي إلا حين نجمع أشلاءها من مثل هذه الشظايا اللغوية (الصنوبر، الشموخ ، شيليا ، الصخر ،الأشجار، الأرز، الجبل ، النار، الشهداء، الأفنان،...) التي نقرأ فيها –بلا شك- بعض تضاريس الخارطة الأوراسية وملامحها الطبيعية .

والملاحظ في هذا المقام ، هو أن القصيدة الميهوبية –رغم انبنائها الواضح على المرجعية الثورية الوطنية- إلا أنها تسعى بوضوح إلى قطع الصلة الأيقونية الفوتوغرافية المحاكاتية بين نص الأوراس كنسق من العلامات اللغوية ، والأوراس كمرجع أيقوني طبيعي خارجي .

ومعنى ذلك أن (في البدء كان أوراس) يرفض أن يجيء وثيقة مؤرخة للثورة بالشعر ، أو هامشا شعريا ثانويا لمتن ثوري أصلي ، كما كانت بعض النصوص الشعرية الجزائرية في مراحل ثورية معينة ...

على أن أكثر صور الأوراس تواترا عند ميهوبي ، إنما ينتظمها الإطار السيميائي (الرمزي) . وإذا كان شارل بيرس يغلق الرمز ؛ إذ يربط آليا بين الدال والمدلول ، تبعا للأرضية التأويلية المشتركة المتفق عليها ، فإن معظم السيميائيين المتأخرين قد أطلقوا عنان الرمز من مجرد دال صوتي على متصور عيني (أو ذهني في أحسن الأحوال) ، متواطإٍ عليه إلى علامة شاردة في فضاء دلالي فسيح .

وهذا الإطلاق في تقدير الدكتور عبد الله الغذامي هو "أخطر ما قدمته السيميولوجية ، ويتأسس عنه مبدأ (القراءة السيميولوجية) للنص التي تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة لا تقيدها حدود المعاني المعجمية ، ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية ..." (32)

كذلك يطلق ميهوبي(الأوراس) من مجرد إطار مكاني للحدث الثوري إلى رمز في مهيمن على فضائه الوجداني ، مسافر "مع الدم والحرف والروح ..." (33)

على حد تعبيره في أحد النصوص الموازية .

الأوراس ، في ديوان ميهوبي، هو الرمز اللغوي الذي يختزل الكون الثـوري، ويختزِنُه قصيدةً خالدة متجذرة في التراب الذي منه المبتدأ وإليه المنتهى ، ثم يفجرهـا ملحمة رائعة ، وينفجر فيها :

"عمري تساقـط أحـرفـا　　　صخرية بين الذرى !

كنت الصنوبر في الشموخ　　　وكنت أوردة الورى !

إني اعتصرت مواجعـي　　　وكتبت ملحمة الثرى!

أوراس يا لغة الزمـان　　　ويا فمـا متفجـرا!

في البدء كنت قصيدتـي　　　والبدء فيك تجـذرا!" (34)

الأوراس (في آخر الكلمات) (35) هو " النار والدم والتراب ..." و "قصة الزمن" وهو الشموخ الشامخ و"الحب الكبير" والمجد الذي دونه كل مجد :

"أوراس ..

جئتك مرتين ..

وما عشقت سوى شموخكْ ..

أوراس ..

جئتك والعنادل في فمي

وقصائدي سكنت عيونكْ ..

إني سأرحل ..

كي أراك محاصرا

بمواكب الحب الكبير ..

وكي أراك مسافرا في المجد

والأكوان دونكْ .. " (36)

الأوراس أيضا ، هو قبلة الفداء والشهادة والشهداء ،، وهو الكعبة / التحفة المقدسة التي يتوجها الشاعر بأعذب القصائد الغزلية:

"أ أوراس..يا قبلة للفـــــداء.. يطوف بها الدهر والشهـــداءْ
أغار عليك من الدهر، لكــــن أغار –أنا– منك عند المساءْ
أ أوراس.. لو كان للعشق تـــاج لعانق مجدك فلك السمـــاءْ.."(37)

" أصوغ من الصخر مليون عقد وأرسم للفجر باقــــــة ورد !
لعينيك أوراس..أكتب شعــرا يزلزل صخرك من فرط وجدي !
لعينيك أحمل كل الأمانـــــي فهل يحمل القلبَ صخرك بعدي ! " (38)

والأوراس ، في مقام آخر ، هو الجنة "الجهنمية" المقدسة التي يختزل الـشاعر رحيله إليها ، بعدما يتلاشى الوجود المادي بينهما ، فيغرق فيها هـــوى اســتثنائيا ، ويتشظى في أتونها وهجا صوفيا يفيض فناء ووجدا :

" إني سأطلع من شموخك نخلـــة حبلى بما يلد الفؤاد ويحلـم !
ذاب التراب وناح آخر شاعــر والعاشقون على الرحيل ترحموا
لم يبق في زمن الرســالة غيرنـــا إثنان .. أنت ومن يفجره الدم !
أوراس فجرني هواك وما درت هذي الضلوع بأن جمـرك ملهم

فجرت من وهج انفجارك آيــة ما زال يذكرها لذكري البلسم

إني بأقبية الذهول .. هزنـــــي ذكرى ..كما هزت بجذع (مريم)

أوراس! ما لك لا تبوح بما رأت عيناك أم إن الملاحم مغنـــــم !

الله أكبر! في القلوب منـــــارة وعلى الشفاه قصيدة تترنـــم !

آمنت بالدم والشهادة جـنـــة أخرى .. وجسر الخالدين جهنم !

النار فردوس الطهارة فادخلــوا ودعوا الدماء الكوثرية تقسم !(...)

ماعدت أملك في الحياةسوىرؤى أوراس يعرفها وقلبي المعــدم !

إني ولدت وفي الشفاه تجـذرت حمى الشهادة والمقام الأنعم (...)

أوراس شق مع المواجع أضـنعي فنفخت مـن روحـي .. وبــان الموسم !

فتطايرت روحي وزغردت الـــدنى وتــنفس الأوراس.. وانتــصب الدم !" (39)

وحين يفيق الشاعر من فنائه الصوفي في روح محبوبه(الأوراس) ، وتنفصم رابطة (الاتحاد) بينهما ، يلفي نفسه رضيعا في حضن (الأوراس) /الأم :

"أيها الأوراس لا تعتب فإني جئتك اليوم ولم أبلغ فطاما" (40)

ويظل الأوراس ، عند ميهوبي ، المعين السيميائي الذي لا ينـضب ، والجبـل الرمزي الذي لن يبلغ طولا !...

3 – سيميائية الإيقاع :

يشكل إيقاع النص الشعري – في المنظور السيميائي- علامة دالة ، تحدد بأنها "شيء مدرك يظهر شيئا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه" (41) فهو –إذن- "ليس إشارة بسيطة ، ولا متفقا عليها.." (42) .

ويتكئ الخطاب "الأوراسي" في ديوان ميهوبي ، اتكاء واضحا على النسق الإيقاعي في شكله (العروضي) بدرجة أولى ، كما نبين بعد قليل:

أ / إيقاع الوزن:

تستنيم القصيدة الميهوبية ، استنامة قصوى ، إلى النظام الخليلي العمودي (القائم على تناظر الشطرين وانتهاء كل بيت بعلامة إيقاعية مطردة عموما) ، وقد أثبت لنا الإجراء الإحصائي ، الذي قمنا به في القصائد (الأوراسية)العشر، وجود07 نصوص منها عمودية ، ونص واحد حر ، ونصين اثنين ممزوجين يتبادلان النمطين معا في الآن نفسه. وهي أمارة دالة على أن النمط العمودي يظل أفضل الأنماط الإيقاعية وأطوها مسايرة للنفس الثوري الخطابي ، وأقواها تحملا للوهج الأوراسي المتأجج ، على أن السياق الثوري قد يقتضي جوا تأمليا هادئا، يملي على الشاعر إطارا إيقاعيا حرا ، كما حدث للشاعر في قصيدة (آخر الكلمات) ، وهو يدبج آخر الحروف ويوقع آخر معزوفات النبض الأوراسي المسافر ، وقد خبت جذوة الأوراس الثائر في أعماقه .

وقد يتعدد السياق الدرامي للنص ، ويتوزع بين نفسين مختلفتين : نفس الماضي الثائر ونفَس الحاضر الساكن ، كما في قصيدتي (كان الصخر وكنت) و(شموخ) اللتين اقتضى سياقهما هذا ذلك القالب الهجين: العمودي والحر معا فضلا عن استقلال كل قالب ببنيته الوزنية المختلفة.

يظهر الإجراء الإحصائي أيضا استبداد وزن "الكامل" بالمنظومة الإيقاعية للنصوص الأوراسية؛ حيث يسيطر على ثلاثة نصوص منها (في البدء ،وتنفس الأوراس ، وآخر الكلمات)، يليه وزن "البسيط" (مستفعلن فاعلن ×4) ثم تليه ثلاثة أوزان بنص واحد لكل منها، وهي: الرمل "فاعلاتن ×6 " (طلقة أخرى)، ثم المتقارب " فعولن ×8 " (ثلاثيات أوراس) ، ثم الوافر "مفاعلتن مفاعلتن فعولن" (قافية على قبر النخلة الناسكة) .

وبعد ذلك يلجأ الشاعر إلى المزج الإيقاعي بين أوزان شتى (يقتضيها السياق الدرامي المشار إليه)، في قصيدتين اثنتين هما : (كان الصخر وكنت) التي يمزج فيها بين إيقاعات الخبب (المتدارك المقطوع حينا " فِعْلن " والمخبون حينا آخر " فَعِلن") الكامل " متفاعلن" والرمل "فاعلاتن " ، وقصيدة (شموخ) التي يجمع فيها بين مجزوء الوافر " مفاعلتن ×4 " والخبب "فعلن" والمتقارب التام " فعولن ×8 " .

وتشترك كل هذه الأنماط الوزنية التي يتخذها الشاعر سبيلا إيقاعيا مفضلا (الكامل ، البسيط ، الرمل ، المتقارب ، الوافر ، المتدارك) في طابعها الغنائي، وإيقاعها المتصاعد، وشيوعها في السياق الإيقاعي للنص الشعري العربي المعاصر؛ حتى لكأن الشاعر لا يود أن يباغت المتلقي بإيقاع غير مألوف ، بل يكتفي بمحاربته بسلاحه حتى يحقق معه التواصل الثوري الجماعي الذي يبتغيه .

كما أن جل هذه الإيقاعات الوزنية (باستثناء البسيط والوافر) أوزان صافية تبتغي الحفاظ على صفاء " الوحدة التكرارية" (التفعيلة الواحدة) ، وتحيد عن الأوزان المركبة التي قد تخدش الأذن الموسيقية للمتلقي...

ب / إيقاع القافية :

يعتمد الخطاب الأوراسي في ديوان ميهوبي ، القافية عنصرا إيقاعيا أثيرا ، وعلامة أيقونية للصدى الأوراسي المدوي ؛ إذ يسعى إلى استحضاره استحضارا نغميا ، وتأتي "أهمية القافية في أنها تقع في نهاية البيت أي في الموقع الأساسي للتنغيم

في اللغة العربية مما يؤثر تأثيرا حادا على إيقاع النهاية *Cadence* والذي هو أهم موقع –إيقاعيا- في البيت" 43) .

وقد أردنا أن نجابه السيميائية الصوتية لإيقاع القافية في القصائد الأوراسية العمودية (التي تبرزها بجلاء ، خلافا للقصائد الحرة)، فلم نجد بدا من التظاهر أمامها بالإجراء الإحصائي الذي يستقصي أصوات الروي (على أساس أن الروي هو الأكثر اطرادا بين حروف القافية جميعها) ، فقادنا ذلك إلى ملاحظة سيطرة حرف الدال على مواقع الروي من المقطوعات السبعة عشرة (التي تنحل إليها القصائد العشرة) ، برصيد (04) مرات ، ثم حرف "الميم" (03 مرات) ثم حرف "الراء" و"العين" (مرتين لكل منهما) ، ثم "الحاء والنون واللام والياء والباء والهمزة" (مرة واحدة لكل حرف).

وبمراجعة هذا الإحصاء على درس (الأصوات اللغوية) (44)، تبين لنا أن كل هذه الأصوات باستثناء "الحاء" أصوات مجهورة (أي يهتز معها الوتران الصوتيان) .

وأن حرف الدال –الذي يسيطر على البنية الصوتية لروي النصوص- صوت مجهور انفجاري (شديد).

فكل الطرق الإيقاعية إذن تؤدي إلى هذه الحرارة الموسيقية الجهورية الطاغية على لغة النص الأوراسي ، وهي –بلا شك- أمارة من أمارات الشبق الوجداني الثوري المتوهج الذي يحضن الشاعر وهو يحتضن أوراسه الظافر وثورته المظفرة !...

وأخيرا فإن الأوراس –في هذا الديوان الشعري- هو العلامة المركزية المهيمنة على الفضاء السيميائي للنص ، من العنوان إلى علامة الوقف ..

هو " المعادل الفني " للوطن ،، هو " المطلق" الذي يسافر إليه الشاعر –في خشوع وتبتّل وتهجد- مريدا صوفيا في رحلة روحية طافحة بالمقامات والأحوال،، هو "الأيقونة" الثورية التي تستحضر أحوال الماضي المجيد ،، هو شاهد الثورة

وشهيدها ، هو المكان الشعري الحالم والملاذ الروحي الذي يأوي إليه الشاعر حين يباغته قيظ الواقع ،، وهو كلمة السر التي تلتقي عندها الأبجدية اللغوية كلها ...

لقد استنفد الشاعر –أو كاد- كل ما يتيحه الأوراس الطبيعي من دلالات شتى ، فسخَّر في سبيل ذلك كل ما أوتي من طاقات رمزية تخييلية ، ومواد لغوية وإيقاعية ، وعلامات نصية موازية ...ومع ذلك يمكن أن نقول باعتداد كبير:

ما أعظم الأوراس ! وما أصغر النص !!!

ثم لا نملك إلا أن نقول مع شاعرنا الأوراسي :

(أيها الأوراس لا تعتب فإني جئتك اليوم ولم أبلغ فطاما) !.

هوامش الدراسة :

12 - أنظر دراستنا / الثورة التحريرية : تحولاتها وأبعادها في الواجهة الشعرية الجزائرية ، مجلة الثقافة ،وزارة الثقافة بالجزائر السنة20 العدد 108 ماي /جوان 1995 ص(13-32)

13 - عز الدين ميهوبي : في البدء كان أوراس ، ط1 ، دار الشهاب ، باتنة،1985

14 - جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة ، ضمن (عالم الفكر) ، دورية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت ، م25 ، ع03 ، يناير/مارس 1997،ص79 .

15 - السيميوطيقا والعنونة ، م . س ، ص102 .

16 - ميشال أوتن: سيميولوجية القراءة، تر. عبد الرحمن بوعلي، علامات، جدة، ج21. م06، سبتمبر1996، ص361

17- نفسه ، ص362 .

18 - السيميوطيقا والعنونة ، م . س، ص98 .

19 - نفسه ، ص 97 .

20 - أبو بكر الصولي : أدب الكتّاب ، نسخ و تصحيح وتعليق : محمد بهجت الأثري ، المطبعة السلفية ، القاهرة ، 1341 للهجرة ، ص143 .

21- نفسه : ص147 .

22 - السيميوطيقا والعنونة ، م . س ، ص98 .

23- د/ إميل بديع يعقوب : معجم الإعراب والإملاء ، دار شريفة ، الجزائر، د.ت ، ص149 .

24 - الديوان ، ص07 .

25 . الديوان ، ص07-08 .

26 - الديوان ، ص10 .

27 - صالح مفقودة : مع الشاعر عز الدين ميهوبي من خلال ديوانه ، جريدة النصر ، قسنطينة ،22 مارس1989 .

28 - لم نأخذ هنا في حسباننا ما يراه النحويون التقليديون في مثل جملة (أيها الأوراس) ؛ حيث لا يعربون الأوراس منادى وإنما بدلا أو عطف بيان ل (أي) الوصلية التي ينادى بها المعرف ب ألـ... .

29 - اعتدال عثمان : إضاءة النص ، ط1 ، دار الحداثة ، بيروت 1988 ، ص06 .

30 - *Jean Dubois (et autres) : dictionnaire de linguistique , Larousse , Paris , 1991 , p 383 .*

31- معجم الإعراب والإملاء ، م . س ، ص142 و149 .

32- را : عبد الملك مرتاض : الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس ، علامات ، ج04 ، م01 ، 1992 ، ص(140-173) .

33- عادل فاخوري : علم الدلالة عند العرب –دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة ، ط1 ، دار الطليعة، بيروت ، 1985.

34-*Dictionnaire de linguistique ,op. cit. p248 .*

35- *ibid. , p256 .*

36 - الديوان ، ص20 .

37 - الديوان ، ص21 .

38 - الديوان ، ص28 .

39 - الديوان ، ص43 .

40 - الديوان ، ص61.

41 - . أنور المرتجي : سيميائية النص الأدبي ، مطابع إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ص05

42 - عبد الملك مرتاض : التحليل السيميائي للخطاب الشعري ، علامات ، ج05 ، م02 ، سبتمبر1992 ، ص163 .

43- د/ عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ط1 ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1985 ، ص49 .

44 - الديوان ، ص07 .

45 - الديوان ، ص13 .

46 - الديوان ، ص23 .

47 - الديوان ، ص27 .

48 - الديوان ، ص43 .

49 - الديوان ، ص45 .

50 - الديوان ، ص17 ، 18 ، 19 ، 20 ، 21 .

51 - الديوان ، ص39 .

52 - د/ سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ، ص135

53 - نفسه ، ص136 .

54 - العروض وإيقاع الشعر العربي ، م . س ، ص129 .

55 - را : إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ط5 ، مكتبة الأنجلو ا عرية ، 1975 .وقد أفدنا من هذا الكتاب في الكثير من المفاهيم الصوتية .

الشاعر الجزائري أحمد الغوالمي
(1996-1920)
الكلاسيكي الجديد أو الحداثي المرتدّ! ...

بعْد جهْد محترم، أسهم فيه كلٌّ من مختار طالب بن دياب وزبيدة حنون، والسيدتان *odette petit* و*wanda voisin*، وسعادة سفير الجزائر بفرنسا محمد غوالمي، كان عاقبتَه نشْرُ ما تيسّر من ديوان الشاعر الجزائري أحمد الغوالمي، في نسخة ثنائية اللغة (عربية-فرنسية)، صدرت عن منشورات (***publisud***) بباريس[1]، هاهو ذا الدكتور عبد الله حمادي يَتأكد المتاعبَ وحده، ويُقْبِل على نشْر ما يوشك أن يشّكل الأعمال الشعرية الكاملة لهذا الشاعر المَظلوم، ويكادُ يأتي على الأخضر واليابس من شعره، في نسخة أنيقة صادرة عن منشورات وزارة الثقافة[2]، مصدّرة بمقدّمة عريضة تناهز السبعين صفحة، هي بمثابة فانوس نقدي تاريخي يضيء دهاليز هذه الشعرية المندثرة!.

لقد أحسن «جامعُ» هذا الديوان، و«محقّقه»، صنعًا حين صاحبَه بـ «الصوت الشعري المنسي في ديوان الشعر الجزائري»؛ فقد كان فعلا كذلك أو ربّما أسوأ حالا، ولا أدلّ على ذلك من هذه الكتب الكبيرة في تاريخ الشعر الجزائري، الخالية من مجرّد الإيماء إلى اسمه؛ كـ (تاريخ الأدب الجزائري) لمحمد الطمار، و(الشعر الديني الجزائري الحديث) لعبد الله ركيبي، و(تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980) للوناس شعباني،...وعبثًا تفتش عن أحمد الغوالمي في (موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين)، الصادرة سنة 2003، دون أن تستطيع إلى ذلك سبيلا! ... .

---

* نشرت في مجلة الثقافة ، عدد 09 ، يناير 2007 ، ص ص 200 – 207 .

بل من المؤسف كذلك أن يعوج المرحوم صالح خرفي على المشهور والمغمور من شعراء الجزائر الحديثة في كتابه الضخم (الشعر الجزائري الحـديث)، دون هـذا الشاعر الذي يكتفي بإيماءه خاطفة إليه في فهارس كتابه، حين يسوق مجمل ما نُشر من قصائد في جريدة (البصائر)، فيورد ثلاثة نصوص يكتفي باللقب العائلي لصاحبها «الغوالمي»[3].

وقد نُلْفِي، من باب التذكّر الذي يشبه النسيان (إنْ لم يكن أمَـرَّ وأدهـى!)، سيرة مقتضبة لأحمد الغوالمي في « موسوعة الشعر الجزائري»[4]، تتجاهـل تـاريخ وفاته، رغم أنّ هذا التاريخ سابق لصدور الموسوعة بست سنوات كاملة (1996-2002)، بل الأدهى أنّ فهرس أسماء الموسوعة ذاتها يورد الشاعر باسـم (غـوالمي محمد)، وهو –كما نعلم جميعا- اسمُ ابنه السُفير وليس اسمَه! ... .

أمّا ما كُتِب عن أحمد الغوالمي، قبل صدور ديوانه، فلا يكاد يتجاوز الراحـل سليمان الصيد في (نفح الأزهار عمّا في مدينة قسنطينة من الأخبار)، والدكتور عبد الله ركيبي الذي أوشك أن يُسلّم قصيدته «أنين ورجيع» ريادة الشعر الجزائري الحرّ، في كتابه عن الشاعر مبارك جلواح، وإنْ لم يقرّرْ ذلك، بل أورده في سياق الترجّـي بأسلوب من يترقّب شيئا لا وثوق بحصوله: «لعلّهـا أول قـصيدة تكتَـبُ بهـذا الشكل»[5] (الشاعر جلواح من التمرّد إلى الإنتحار، 1986، ص46)، ثم شـلتاغ عبّود شراد الذي نقل هذه الريادة إلى بلقاسم سعد الله، وذلك في كتابـه (حركـة الشعر الحر في الجزائر)[6]، قبل أن تصبح هذه المسألة محسومة تاريخيا، وقـد أكّـد ذلك-بمزيد من الإسهاب التاريخي والنقدي- الدكتور محمد ناصر في كتابه (الـشعر الجزائري الحديث)[7] الذي أنزل الغوالمي المنزلة اللائقة التي يحتلها في تاريخ القصيدة الجزائرية.

وكذلك أومأ إليه الدكتور عبد الملك مرتاض، في دراسته «التجربة الـشعرية الحداثية في الجزائر»، وجعله من شعراء القصيدة (البين-بيْن) التي افترعهـا الغـوالمي

وسعدالله، وطوّرها حمار وباوية، وهم شعراء يستهويهم العمود تارة فيركنون إليه، ويلوح لهم بريق الحرية تارة أخرى، فيحاولون الإنجذاب نحوه.

يقول مرتاض إنّ الغوالمي «كان ينازع أبا القاسم سعد الله ريادة الشعر الجديد حتى إذا جاء عليه عهد الإستقلال كتب مقالة غريبة (...) تنكر فيها للشعر الحر، وسخر سخرية شديدة ممّن يكتبونه»[8] .

وقد سبق لي أن تحدّثتُ عن هذه الرّدة الشعرية بمناسبة الحديث عن أحد هؤلاء الشعراء الأحرار، في مقالة نشرتُها بإحدى المجلات المشرقية، جاء فيها: «والطريق في الأمر هو أنّ معظم هؤلاء الرواد (الأحرار) سرعان ماعاودوا للإحتماء بطريقة الأوائل في الكتابة الشعرية، بل إنّ أحدهم (وهو أحمد الغوالمي) قد قلب ظهر المجنّ للشعر الحر، ناعتا إياه –بسخرية مرّة– الشعر الحافي الخالي من الأوزان والقوافي، فكانت حريتهم الشعرية أضيقَ أفقا من فلسفة الدعوة إلى الشعر الحر، ولم تكن القصيدة الحرة سوى عَرَض تجريبي طارئ في حياهم الشعرية، فكانوا –في أحسن أحوالهم– على ملّة نازك الملائكة»[9] الجزائرية الحرّة الأولى (بلقاسم سعد الله، أحمد الغوالمي، بلقاسم خمار، عبد القادر السائحي، محمد الصالح باوية،...) مجرّد محاولات تعْوزها الجرأة الإيقاعية الكافية لتفجير النمط القديم وخلخلة نظام البيت العمودي، حيث لم يستطع أصحاها أن يتخلصوا من تأثير الهندسة العروضية الخليلية.

يمكنني القول إنهم رسموا هيكلاً شعريًا حرًّا بروح عمودية مقيَّدة! ، ولا أدلّ على هذا من ارتداد الغوالمي عن صنيعه «الحداثي»، ومهاجمته لهذا الشعر الحرّ الذي لا يُسمن ولا يُغني من جوعن بل إنّه راح يعلّل صمت الشعراء القدامى بتهافت الأقلام على هذا الشعر (الْهُزْروف)! .

وقد نستثني، من بين هؤلاء، بلقاسم سعد الله الذي يبدو أن التجريب الشعري الحر–لدْيه– يستند إلى حدّ أدْنى من المقوّمات والقناعات النقدية الحداثية التي يؤكّدها نصّه النقدي التاريخي، الوارد في سياق (تصميم للشعر الجزائري الحديث)، نشره في

مجلة (الآداب) اللبنانية سنة 1957: «كنتُ أتابع الشعر الجزائري منذ سنة 1947، باحثا فيه عن نفحاتٍ جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكني لم أجد سوى صنمٍ يركع أمامه كلّ الشعراء بنغم واحد وصلاة واحدة. ومع ذلك فقد بدأتُ أول مرة أنظم الشعر بالطريقة التقليدية، أي كنتُ أعْبد ذات الصّنم وأصلّي في نفس المحراب، ولكني كنتُ شغوفا بالموسيقى الداخلية في القصيدة، واستخدام الصورة في البناء(...) غير أنّ اتصالي بالإنتاج العربي القادم من الـشرق –ولاسيما لبنان- واطّلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر....»[10].

فهل كان أحمد الغوالمي كذلك؟ أو قريبا من ذلك؟

مالذي يجعل شاعرا تقليديا يمتطي صهوة الحداثة؟!

ومالذي يجعل الشاعر الحداثي يرتدّ عن حداثته؟

هل كان الغوالمي الشاعر الإصلاحي مؤهّلاً لكتابة قصيدة حرّة حديثة في ذلك الوقت المبكّر من حداثة القصيدة الجزائرية؟! .

ألا يمكن لقصيدة –في ذلك السياق التاريخي- أن ترِد إصلاحية في مضمونها، حرّة في شكلها؟! .

هل كان الغوالمي شاعراً صائبا حتى يُقْبِلَ ثم يُدبِر بهذه البساطة؟! ... .

من الواضح أنّ أحمد الغوالمي شاعرٌ تتجاذبه نزعتان: إحداهما فردية وجدانية، والأخرى إصلاحية إجتماعية؛ أو بالأحرى "تختلط فيه الروح الرومانسية بالروح الإصلاحية" على حدّ تعبير عبد الله ركيبي[11]، فعلى أيّجانبيْه كان يميل؟! .

في الحوار الذي أجراه الأديب الصحفي عبد الرحيم مرزوق مع الشاعر، بجريدة النصر (أكتوبر 1991)[12]، يورد الغوالمي كثيرا من الأفكار المحافظة ويصر عليها:

-التركيز على رسالية الشعر، وتسخيره سلاحا لمجابهة الإستعمار: "..وقد عشت الكثير من مِحَن هذا الشعب أيام الإستعمار فكنتُ اللسان الذي يذود عن كرامة الوطن بنقل المشاعر التي تختزن في وجدان المواطن كحبه للوطن ودفاعه عن اللغة العربية [التي] هي هويته وشخصيته، وحرصه على الإسلام الذي هو عقيدته، قد تكون هذه هي الدوافع التي أيقظت في نفسي شيطان الشعر لأواجه به غلاة الإستعمار، ولا أرى أكثر من هذا الدور للشاعر".

-التركيز على التوجّه الوطني الإصلاحي:

«ذوقي أدبي إصلاحي، وعندي غيرة على الوطن».

-مراعاة التقاليد واحترام قيم جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ومحاولة تجنّب الموضوع الغزلي في الكتابة الشعرية:

«جمعية العلماء غرست فينا بذور التربية والإصلاح، فنشأنا على تقديس الأخلاق واحترام التقاليد، هذا هو المانع الذي جعلني لا أخوض في مثل هذه المواضيع التي أعتبرها ثانوية رغم أنه عندي مقدرة على الغزل ولكن لم أقله مراعاة للتقاليد، ومما كتبتُ في هذا المجال قصيدة ذاتية واحدة لا داعي للتطرق إليها لأن مضمونها شخصي».

كما يتمنى في خاتمة الحوار أن تتوّج الحركة الثقافية الجزائرية «بنهضة أدبية موفقة، شرط أن تراعي تقاليد الشعب».

-عصامية المرجعية العروضية وتقليديةُ الثقافة الشعرية:

«تعلّمتُ الوزن بمفردي من (ميزان الذهب)...»؛ وواضحٌ أنّ هذا الكلام يحيل على كتاب السّيد أحمد الهاشمي (ميزان الذهب في صناعة شعر العرب) الذي هو أحد أ\هر كتب العروض التقليدية.... .

-الإعجاب بشعرية القصيدة العمودية وتفضيلها على القصيدة الحرة: «..وقد حرصْتُ على نظم الشعر العمودي إعجابا ببلاغته وكثافة خيالاته، لهذا السبب كنْتُ أتحاشى الشعر الحر، وللناس طبعًا مذاهب».

إنّ كلّ هذه الإعترافات التي ترسم الغوالمي شاعراً مجبولا على احترام التقاليد، لا تنفي أبداً أنه شاعر مسكون بتحرّرٍ داخلي ربّما ختقتْه هذه التقاليد الخارجية، وبالعودة إلى ديوانه نجده قد خاض في موضوعات شعرية وجدانية، وهام في أودية طبيعية طبعتْ بعضَ قصائده بروح رومنسية حانية (البَرد، الثلج، وقفة على جبل إيدوغ، فصل الربيع،...).

وهو بصنيعه هذا ينمي إلى جيل شعري جزائري من أقطابه: عبد الكريم العقون (1918-1959)، والطاهر بوشوشي (1918)؟! ومحمد الأخضر السائحي (1918-2005)، وعبد الله شريط (1921)، وأحمد الطيب معاش (1928-2005)، ومحمد في مجلة (هنا الجزائر)، وتشبّهوا –أحيانا- بشعراء (الرابطة القلمية) أو (جماعة أبولو)، وعلى ذكرْ هذه الجماعة فإنني لا أستبعد أن يكون عنوان قصيدة الغوالمي الحرّة الرائدة (أنين ورجيع) استنصاصا مقصوداً لعنوان ديوان زعيم جماعة أبولو أحمد زكي أبي شادي (أنين ورنين)! .

من مظاهر الجدّة أيضا في قصائد ديوان الغوالمي، إذا أخذناها في سياقها التاريخي، أن نعثر على طائفة من الأناشيد الطفولية الثورية الحماسية (ص:200، 248، 241، 240 ، 249 ، 250،...) التي لا شك أنها من إرهاصات شعر الأطفال الذي أرسى الغوالمي أولياتها رفقة شعراء رواد آخرين كمحمد العيد ومفدي زكريا والسائحي ومحمد الصالح رمضان ومحمد العابد الجلالي... .

يتضمّن ديوان الغوالمي 111قصيدة، يتنازعها الإطاران العمـــودي والحـــر، بنـــسبتين متفـــاوتتين جـــدًّا؛ حيـــث يـــستبدّ الـــشكل العمـــودي بــــ109 قصيدة(98.19%) مقابل قصيدتين اثنتين حرّتين لا تشكلان إلا نـــسبة 01.8%، وهذه النسب تعكس-بوضوح- ما صرّح به الشاعر حين أعلن ميلـــه الـــصُّراح إلى الشكل الأول.

ومن بين 111قصيدة، نجد الشاعر قد حافظ على القافيـــة الموحّـــدة في 89 قصيدة (80.18%)، ونوّع القوافي في 22قصيدة (19.81%)، فكـــأنّ هـــامش الحرية في الخاتمة الإيقاعية لديه لا يتجاوز خُمس الديوان، وإنْ كان ذلك نصيبا محمودا بالقياس إلى ما دَأبَ عليه أمثاله من الشعراء العموديين، وصنيع كهذا لابدّ أنْ يؤخَذ في سياق القصائد المقطعية التي كَلِفَ بها الشعراء الرومنسيون.

وقد بَدا واضحاً كذلك تصرّفه في كَمِّ البيت العمـــودي ، حيـــث وردت في الديوان 22 قصيدة مجزوءة جزْءا اختياريا (بنسبة 19.81%)، فإذا أضفنا إليها 07 قصائد (ستّ من المجتث وواحدة من الهزج) توصَف بحورها بأنها واجبة الجزء، بلغت هذه النسبة(26.12%) (دون مراعاة قصيدة «أبطال الجزائر» التي يجمع فيها بـــين تام الرمل ومجزوئه!)، وأمّا الشّطر فلا يتجاوز قصيدتي (وحدة الوطن)، و(نـــوفمبر) بنسبة (01.8%)، على حين يبقى التّمام سيّدَ هذه النصوص (79 قصيدة، بنـــسبة 71.17%).

من جهة أخرى، أردنا أن نعْرف البحور التي اســـتأثرت باهتمـــام الغـــوالمي ونسبَها، فكانت كالتالي:

1.الوافر (26 قصيدة بنسبة 23.42%).

2.الكامل (25 قصيدة بنسبة 22.52%).

3.الخفيف(17 قصيدة بنسبة15.31%).

(07.20%).

4.البسيط(08 قصائد بنسبة 06.30%).

5.الرمل (07قصائد بنسبة 06.30%).

6-الطويل، المتقارب، المجتث، الرجز (بـ06 قصائد لكل بحر وبنسبة 05.40% لكلّ منها).

7.المتدارك (قصيدتان اثنتان، بنسبة 01.8%).

8.الهزج (قصيدة واحدة، بنسبة 0.9%).

مع الإشارة إلى قصيدة واحدة أخرى (0.9%) شاذّة إيقاعيا، حافظ فيها الشاعر على القافية الموحدة، لكنه تحرّر من الوزن، بحيث يصعب أن نضعها في إطار عروضي محدّد، هي قصيدة (في البستان، ص249).

ويبدو أنّ هذا الترتيب الإيقاعي ينسجم إلى حدّ كبير مع الترتيب الإيقاعي لبحور القصيدة العمودية الجزائرية عموما، بحسب الإحصاء الذي قام به الدكتور محمد ناصر في (الشعر الجزائري الحديث[13] ص246)، باستثناء ما يمكن أن يلاحظ بشأن وزن الوافر الذي يقفز قفزة عملاقة في شعر الغوالمي.

ويمكن أن نلاحظ أيضاً أن الغوالمي قد كتب قصائده على 11 بحرا كاملا، بمعنى أنه قد استفرغ نسة 68.75%، من الطاقات الإيقاعية التي يتيحها النظام الموسيقي الشعري العربي، وأما النسبة الباقية 31.25% منها فارغةٌ أصلا (على أساس أنّ بحري المضارع والمقتض قد انقرضا-أو كادا- في الشعرية المعاصرة!)، فكأن الشاعر إذن قد استغل نحو 80% من القدرات الإيقاعية للقصيدة العربية.

لكنّ أكثر ما يلفت الإنتباه، مرّة أخرى، في شعرية الغوالمي هو هذا الإنفصام في شخصيته الشعرية، وليس أدلّ على ذلك من ديوانه هذا الذي يضمّ قصيدتين حرّتيْن (أنين ورجيع:121، هنيئا بالإستقلال هذا نهاره:159)؛ حيث ألزم نفسه بالتزام راء مفتوحة قبل الروي في (الممثل)، تماماً كما ألزم نفسَه بالتزام حرف الدخيل

(ئــ) قبل روي (هنيئا بالإستقلال...)، وهو قيدٌ لم يفرضْ أكثرُ علماء القافية ترمُّنا غير الإلتزام بحركة الحرف (كسرة الدخيل هنا)، فكيف يشق الغوالمي على نفسه ويتقيّد بهذه القيود (التي لم يُردْ غيره منها غير استعراض المهارات اللغوية والعروضية كما فعل المعرّي في لزومياته وربما أيضا صفي الدين الحلي في بعض بديعياته)، وهو أي كسر هذه القيود في قصيدتين أخريين وربّما ثلاث! ...

لكنّ الأغرب من ذلك أن يكون الغوالمي الذي كتب (أنين ورجيع) سنة 1955 وهو شَريك سعد الله في التأسيس لحداثة المعمار الشعري الجزائري، هو نفسه الغوالمي الذي كتب سنة 1973 (رشحات على الوزن الحافي الخالي من الأوزان والقوافي)، وهو المقال الذي يعرّض بالشعر الحرّ ويجعله «حافيا»، كما جعله العقاد«سايبًا»، ومفدي زكريا «لقيطا»! .

وهكذا يجعل الغوالمي من الشعر الحرّ الكامل الذي كتبه في عهد الثورة (هزرّفا) ناقصا يَأنفُ منه في عهد الإستقلال، ولا شك أنّ اصطناع مصطلح الهزروف كان مقصودا، من باب أنه «قد يكون هذا نوعًا من السخرية ممن لا يحسنون نظم الشعر»[14]

ومهما يكنْ أحمد الغوالمي: كلاسيكيا جديدا أو حداثيا مرتدًّا، إنّ مجرّد طبع أعماله الشعرية الكاملة هو حدثٌ كبير في تاريخ الشعر الجزائري، فهنيئا لنا بهذا، وهنيئا –خصوصا– للدكتور عبد الله حمادي صانع هذا الحدث.

ولا أملك في الأخير، من باب الغيرة على الديوان و«محقّقه»، إلاّ أن أسجّل هذه الملحوظات التي أتمنى تداركها إنْ أتيحت لديوان الغوالمي فرصةُ إعادة الطبع:

1. تصحيح بعض الأخطاء الطباعية التي قد تنقلب إلى أخطاء في المفاهيم التاريخية أو المعرفية؛ كأنْ يذكر المحقق في تقديمه أنّ الشاعر أحيل على المعاش تارةً في ديسمبر 1983 (ص13)، وأخرى (وهي الأصحّ) في 1982(ص20).

أو أن يثبت 07أكتوبر 1991 تاريخا لعدد جريدة النصر المتضمّن حوار الجريدة مع الشاعر(ص36)، ثم يثبت 17أكتوبر في صفحة أخرى (ص37)،أو أن يذكر أن قصيدة «الممثل»قد نشرت سنة 1946(ص120)، والصواب هو 1953، حسب الرواية التونسية[15].

2.إن عنوان محاورة الجريدة مع الشاعر، الوارد في مقدمة الديوان (شباب الجزائر عائد على سفينة الصمت، ص24) هو عنوان مصحّف، محرّف قليلا، صوابه الكامل هو : (أحمد الغوالمي قاطعاً الصمت:

سيّاب الجزائر عائدٌ على سفينة الشعر).

3.وردت بعض الأخطاء في رواية بعض الأبيات، مثل :

-«في الذوق واللمعان مثل تمرها...» (ص144)، والصواب:«..مثل تمرها».

-«والدرّ من معدن الألاء بحدود» (ص144)، والصواب:«..اللألاء».

-«مرحى لنا بك يا عمر**شرّفت مجمعنا الغر»(146).

ولا يستقيم هذا البيت إيقاعيا ودلاليا إلا إذا قلنا : «..الأَغَرْ».

-«سيري كبنْت الرّقّ..»(ص99)، والصواب :...الشَّرْقِ.

-«لك القدح المعلّى من من...»(ص107)، والصواب: مِنْ مَنَارِ.

4.لقد خرّج «المحقّق» بحور قصائد الديوان، لكنّه أهمل أخرى؛ حيث غفل عن بحور خمسِ قصائد (ص:149، 150، 249، 250)، كما جانب الصوّاب أو لم يدقق في خمسِ أخرى هي: (بني الإسلام والضاد، ص94) التي يبدو حملُها على مجزوء الهزج أقرب إلى منطقها الإيقاعي من مجزوء الوافر، وقصيدة (يا فلاح، ص240) التي تبدو بعيدة عن «مجزوء البسيط»! ، بل هي من مجزوء الرجز.

وقصيدة (على لسان لاجئة فلسطينية:196) التي هي من مجزوء الكامل تحديدا (وليس الكامل!)، وقصيدة (وحدة الوطن: 156) التي هي من مشطور المتـــدارك وليس من المتدارك! .

وقصيدة (نوفمبر:178) التي هي من مشطور المتدارك وليس من مجزوئه، كما ورد! .

5.يسمّي الدكتور عبد الله حمّادي صنيعَه هذا (الذي لاشكَّ في أهمّيته الأدبيـــة والتاريخية الجَسِيمة) «جَمْعًا» و «تحْقيقًا»، ونحن هنا نستسمح أســـتاذنا الكـــبير في الإعتراض على هذا الوصف (وخاصة أنّ صاحبَه هو سيّد العارفين بطبيعـــة المحقّـــق وشروط التحقيق؛ إذْ سبق له أن أبلى البلاء الكبير في هذا المضمار الشاق!)؛ ذلك أنّنا سمعْنا من سعادة السّفير (ابن الشاعر) أنّ أسرةَ الشاعر قد سلّمت الدكتور حمادي ديوان الغوالمي مجموعا[*]! ، وبمراجعة بسيطة لقصيدتيْ (بنت المغارب) و(فلا تحفـــل بغير العلم زادا)، على كتاب (الأدب الجزائري في تونس)[16] للدكتور محمد صـــالح الجابري الذي نقَلَ القصيدتيْن من جريدة (الصريح) التونسية، نلاحظ اختلافا واضحًا في رواية بعض الأبيات (ممّا يقطع الشك باليقين، ويرجّح أنّ الدكتور حمادي لم يعدْ إلى أرشيف الصحافة التونسية، بل اكتفى بالعودة إلى «المخطوط الجـــاهز» الـــذي لاشك أنّ صاحبه قد أدخل عليه تعديلات طفيفة...)، كما يلاحـــظ أنّ هـــوامش القصيدتيْن (التي قد توهمُ بأنّها هوامش التحقيق!) هي نفسُها الهوامش التي وضـــعَها الشاعر لقصيدتيْه! ، وأنّ توثيق زمكان نشر القصائد في الصحافة التونسية والجزائرية هو عمل الشاعر نفسه لا المحقّق، كما يبدو من خلال صور القصائد المخطوطة بخطّ الشاعر أو النّاسخ، ساعتها يغدو «التحقيق» مجرد «غنيمةٍ باردة»! .

وحين يسكت المخطوط عن هذه الإشارات، يسكتُ «المحقّق» أيضاً؛ فنجد أنفسنا أمام قصائد كثيرة لا توطئة لها ولا هوامش (ماعدا بحـــر القـــصيدة) [أنظـــر صـــفحات: 157، 162، 163، 165، 184، 185، 186، 192، 194،

196، 239، 240،...]، كيف ذلك وقد عوّدنا الدكتور حمادي -في تحقيقاته العلمية البارعة-أن يجعل فضاء الحواشي أوْسَعَ من فضاء المتون؟!.

وعلى كلّ حال، فأنا لا أتصوّر أنّ الدكتور حمادي كان يضيره شيء لو أنه حذف كلمة (تحقيق) من غلاف الديوان، لأنّ المقدمة الضافية البارعة التي جعلها تحتلّ رُبُعَ صفحات الديوان تُغْنيهِ عن أيّ فعْل آخر.

معذرةً لأستاذي الكبير على هذه «الجمل الإعتراضية» التي ما أردتُ من ورائها غير ما علّمني في مقياس (تحقيق المخطوطات) ذات سنة خالية من سنوات الدراسات العليا (عليها السلام! ، وآمُلُ أن يكون ما فعله الدكتور حمادي فاتحةً لأفعالٍ مماثلة مع شعراء جزائريين آخرين قضوا نَحْبهم و لم يتركوا لنا دواوين مطبوعة تذكّرنا بهم (حمزة بوكوشة، الزاهريّان بل الزاهريّون الثلاثة! ، موسى نويوات، الأمين العمودي، سعد الدين خمار، الطاهر بوشوشي،...)، وآخرين مشرفين على الموت، بل هم أموات في أجساد حيّة تستغيث! (قد يكون منهم أحمد بن ذياب).

الهوامش:

1-*Ahmed Ghoualmi : Poèmes d'Algérie 1944-1985, éditions publisud, paris, 1999.*

2-ديوان الشاعر أحمد الغوالمي، تحقيق وتقديم د.عبد الله حمادي، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2005.

3-د.صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص143-144 (الملحق).

4-د.الربعي بن سلامة(وآخرون): موسوعة الشعر الجزائري، دار الهدى، عين مليلة، 2002، ص748.

5-د.عبد الله ركيبي: الشاعر جلواح من التمرد إلى الإنتحار، م.و.ك، الجزائر، 1986، ص46.

6-شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، م.و.ك، الجزائر، 1985، ص70.

7-د.محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985، ص

8-د.عبد الملك مرتاض: التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر، مجلة (الآداب)، جامعة قسنطينة، عدد05، 2000، ص227.

9-يوسف وغليسي : مناورات نقدية، مجلة (عمّان)، الأردن، عدد 84، حزيران، 2002، ص43.

10-د.أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط3، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر، ص50-51.

11-الشاعر جلواح من التمرد إلى الإنتحار، ص46.

12-عبد الرحيم مرزوق سيّاب الجزائر عائدٌ على سفينة الشعر، جريدة (النصر)، 07أكتوبر 1991.

13-الشعر الجزائري الحديث، ص246.

14-د.أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2001، ص437.

15-محمد صالح الجابري: النشاط العلمي والفكري للمهاجرين الجزائريين بتونس 1900-1962، الدار العربية للكتاب، 1983، ص41.

(*)-صرّح بذلك في يوم احتفالي بهيج (ربيع 2005، في المسرح الجهوي بقسنطينة) نظمه مخبر الترجمة بجامعة قسنطينة، بالتعاون مع مديرية الثقافة للولاية، احتفاءً بصدور الديوان.

16-د.محمد صالح الجابري: الأدب الجزائري في تونس، الجزء 02، بيت الحكمة، قرطاج، 1991، ص ص439-442.

عبد الله العشي

العارف بالشعر... شاعر العرفان(*)

تتزاحم الخطابات في أعماق عبد الله العشي ..الشاعر الدكتور، وتتسامى قوالب الكتابة لديه، فتتكاثف وتتكاتف، إذ يتخلّقُ له قلبان متكاملان في جوف أدبي واحد، ربّما لوْ جُعِلا لغيره لَبَغَى أحدُهما على الآخر!.

فهلْ تُراه كان بدْعًا مِن المبدعين الأكاديميين الذين يُنْدعون النظريات الشعرية ثم يمارسونها شعريا، أو العكس؟!.... لقد خَبَرَ عبد الله العشي النظرية الشعرية لدى الشعراء النقّاد (الورَثة الحقيقيّين لنقد الشعر!)، خلال أطروحة أكاديمية ضخمة استهلكتْ وقتًا عزيزا من عمره وجهدا عسيرا من عطائه، وكان –قبلها– قد تربّى علميا ووجدانيا على " الحس المأساوي" عند واحد من شعراء الفصيلة المذكورة أعلاه (هو صلاح عبد الصبور).

وقبل كلّ ذلك –وأثناءَه وبَعْدَهُ– كان يرسُم النظرية في هيئة قصيدة، أو يُبْدع القصيدة التي تُخاط النظرية على مقاسها، دون أن يتكلّف القصدَ إلى هذا النوع من القصائد، أو يشقّ على نفسه هذا السلوك المبيَّت، فكانت معرفته بالشعر في خلعة شعره العرفاني، والعكس صحيحٌ أيضًا!... .

لكنّ عبد الله العشي، الشاعر المتوحّد المتفرّد في سلوكه الشعري والشخصي، الإنسان الذي "كان بلا كوْن وبَانَ بلا بوْن" (إذا تعمّدنا استنصاص عبارة الجُنيْد[1]، الشهيرة التي يصف فيها الموحّدين)، يأْبى إلاّ أن يشقّ سبيلَ الكتابة الشعرية منكفِئًا على ذاته، منعزلا عن محيطه، لذلك تجاهله الخطاب النقدي والإعلامي الجزائري زمنا طويلا، عقابا له على هذا المروق!، وهو ما قصدتُ إليه حين أهديتُ إليه أحد كتبي هذه الجملة الواصفة:

إلى..(عبد الله العشي،، سيّد العارفين بلا مساحيق إعلامية في زمن الصخب والتهريج).

خارج هذا الخطاب المتجاهل، قد يكون الدكتور عبد القادر فيدوح أوّل من خصّ العشي بما يليق بتجربته الشعرية، حين تتبّع "سيرة الفوق" في صفحات متفرقة من كتابه (الرؤيا والتأويل)[2]، ثم جاءت (موسوعة الشعر الجزائري)[3] فكتبتْ كلمات مقتضبة شحيحة، على هامش السيرة، مشفوعة بمقاطع من قصيدته القديمة (ثلاثة أرقام في جبين الوطن الطفل).

لكن الإشارات النقدية اللافتة الواردة في كتاب الدكتور أحمد يوسف (يتْم النص)، على يُتمها الكمّي، جاءتْ محمَّلةً باعترافات واضحة تُقرُّ باقتدار العشي على كتابه " النص العرفاني"، وتعترف بأنه " أنجز عالما شعريا فيه تمثُّل عميق للتراث الصوفي (...) فقد استطاع أن يتحرر من الاستعباد النصي الذي ارتهن فيه الشعر الحداثي وهو يصطنع الرمز الصوفي"[4]، وأنّه "واحدٌ من الذين يبدعون الشعر بوعي نقدي متبصّر بجماليات الحداثة الشعرية التي تتطلب ثقافة تراثية عميقة ومعرفة بإنجازات النظريات الأدبية الحديثة، مما يؤهل تجربته الشعرية لأن تكون ذات رؤيا عميقة نعلمها كثيرا في بعض التجارب الشعرية في الجزائر"[5].

إنه في المنظور النقدي لأحمد يوسف – بحكْمٍ مجازيٍّ مركّز- "يطرّز عمارته الشعرية تطريزًا صوفيا أخّاذًا أعطى نكهةً خاصة لـــ (عَرْفَنَةِ) النص الشعري"[6]، لقد كان ذلك ظنّي الانطباعي في مواجهاتي القرائية الأولى لنصوص العشي، فعاد الظّنّ يقينا نقديا بعد هذه الأحكام "اليوسفية" التي كانت الداعي الأسس إلى عَنونَة هذه القراءة بهذا العنوان.

ولا يفوتنا -أيضا- أن نشير إلى أنّ الدكتور عبد الرحمن تبرماسين في كتابه (البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر)[7]، قد تتبع الحركة الإيقاعية في قصيدته (بغداد) باحترافية تقنية لافتة للسمع والبصر.

هذا مجمل ما وقعنا عليه من التداول النقدي لشعرية العشي أما نصيب هذه الشعرية من البحث العلمي الأكاديمي (في جامعتي باتنة وتيزي وزو خصوصا) فلا شك أنه هو الأوفر والأعمق والأكبر، وإن كانت شهرته أقل وطموح أصحابه لا يكاد يتجاوز الظفر بشهادة عالية!

لكل ذلك كان مؤسفا أن يصدر (معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين)[8] خاليا من اسمه، حافيا من شعره، وهو المعجم النقدي الفريد الذي كان بسائر الشعراء حفيا... .

في البدء كان البوح...

وحين أراد عبد الله العشي أن تكون له مجموعة شعرية أولى، كان (مقام البوح)[9] عنوانا لها. وقد تأخر إصدارها بما لا يقل عن ربع قرن من الزمن، بالنظر إلى بواكيره الشعرية الأولى التي تمتد إلى منتصف سبعينيات القرن العشرين.

لكن الملاحظ أن الشاعر أصدرها —إذ أصدرها— مجموعة منتخبة مشكلة من 17 قصيدة خالية من آثار البدايات الشعرية الأولى، إذ كتبت جميعها بين سنتي 1998 و2000، وهو ما يعني أنه وَأَدَ القصائد الأولى، خلافا لسائر الشعراء الذين يعتقدون أن كون المجموعة أولى يسوغ لصاحبها أن يحشوها بكل محاولات البداية.

ومن أمارات زهد الشاعر في الانتشار والاشتهار، أنه أصدر مجموعته في طبعة خاصة محدودة، وزعها على شيوخه وحوارييه وعموم أصدقائه وكاتمي أسراره، وحين شاع سرها وذاع أمرها قامت جمعية (شروق) الثقافية الباتنية بإعادة طبعها[*] وتوزيعها، بعلما تضاعف عدد إخوان الصفا وخلان الوفا!... .

وهكذا بعث البوح الشعري مقاما محمودا من التلقي... .

يتكشّف (مقام البوح) عن فضاء عرفاني آسر، يرتاده هذا الشاعر الزاهد الناسك في ملكوته الشعري، شاعر لم يكن يبوح بشعره للقارئ، لكنه يبوح بسره لشعره...

قال دلف الشبلي:

"المحبّ إذا سكت هلك، والعارف إن لم يسكت هلك"[10]

من لم يمت بصمته، إذنْ، مات ببوحه، فأي الموتين أرحم؟!

قدَر المحب أن يبوح، وقدر العارف أن يكتم (إما لأن عبارتَهُ تضيق عن حاله، وإما لأن لغته عرضة لسوء التأويل)، فكيف إذا كان العشي مُحبًّا وعارفًا في آن واحد؟! لا شك أنه هالكٌ في الحالين!.

جاء في (الرسالة القشيرية) أن الجُنَيْدَ سُئِلَ ذات مرة: من العارف؟

فقال: من نطق عن سِرِّكَ وأنت ساكتٌ![11]

ألا يدفعنا ذلك إلى القول بأن عبد الله العشي عارفٌ بامتياز؟!

يمتهن البوح لأنه خَبِرَ الحالة العرفانية وسيّطَرَ على اللغة، فكان الأجدر بفضح أسرارنا، والأقدر على كشف الأستار الكونية والأسرار اللدنية، والأولى بالتربع على هذا المقام الروحي اللغوي (مقام البوح).

هو الكاشف الواصف لهذه الأجواء الكونية التي تتقاطع فيها الحضرة الكبرى(ص13) والنشوة الكبرى (ص18) والإيقاع السماوي (ص18) والبهاء الخرافي (ص29) وبحر الأنوار (ص36) وفيوض الأنوار (ص41) وجزر الخرافة (ص49) والحلم السماوي (ص58)، وما شاكلها من الأجواء الصوفية التي تتكامل في هيئة "هجرة كبرى" (ص70) أو "رحلة كبرى"(ص49)، يعجّ معجمها اللغوي بكلمات تجسّد رحلة الروح من مقام إلى مقام (السفر، الخطى، العروج، الطريق، الفضاء السحيق، العبور، الرحلة، الأحصنة، المسالك، الممالك، الراحلة، تيه الفلاة، سفائن الرحلة، ...) في إطار فعل البوح الذي يصر الشاعر عليه، حيث يكرره بمشتقاته اللغوية نحو 5مرات (ص:50،46،07، 56، 101).

هو البوح بالأحوال التي تعتري الروح في رحلتها بين المقامات المختلفة، فإذا البوح يتشظى إلى قطع لغوية صارت مصطلحات بين أهل العرفان لا تُفك شفراتها بغير "تعريفات" (جامع الأصول) لأحمد النقشبندي الخالدي أو (اصطلاحات الصوفية) لكمال الدين القاشاني، أو (الرسالة القشيرية) لأبي القاسم القشيري، ... .

ومن هذه الوحدات المعجمية (الوجد، الغيبة، الحضور، الصحو، الهيولى، السكر، البسط، القبض، الأنس، الكشف، التجلي، ...) وغيرها من الوحدات التي تتهاطل على قصيدة (الغياب) مثلا:

.. "كم من الوقت سيمضي

كي تعود الحوريات

يتراقصن على عتبة بابي

ويعود الهمس واللهفة...

والبوح. يعود البرق والنشوة...

والسّكر. يعود الغيب والبهجة...

والقرب. يعود البسط والقبض...

يعود الأنس والوجد...

يعود الصحو والمحوُ...

يعود الكشف والإخفاءُ،

حتى...

ليس يبقى أي شيء في إهابي"... (ص100-101).

حتى يمكن القول إن الشاعر قد أسرف في اصطناع اللغة الاصطلاحية التي تتعارض –أصلا– مع لغة الشعر التي تمقت الدلالة الأحادية النهائية، لولا أن المصطلح الصوفي نفسه يمتاز بقدر من المرونة الدلالية والكثافة الوجدانية و"الشعرية الذاتية" إن صح هذا الاستعمال النقدي... .

وفي الإطار الصوفي ذاته، يتواتر ورود المرأة في (مقام البوح) مخاطَبا وموضوعا للخطاب، بما هي حبل من حبائل العرفان (وليس حبلا من حبائل الشيطان!)، وصورة من أجمل وأكمل صور التجلي النوراني المطلق، يقف الشاعر في حضرتها عاشقا خاضعا ذليلا متصاغرا، مناديا إياها باسم "مولاتي" في نحْوِ سبعة مواضع (ص: 07، 35، 37، 41، 42، 43، 105)، و"حبيبتي" في نحو ستة مواضع (ص: 50، 51، 51، 53، 81، 83)، و"أميرتي" في أربع أخرى (ص:77، 78، 79، 80).

وإذا كان الخطاب الشعري العربي المعاصر قد استهلك عبارة (حبيبتي) بشكل ملحوظ، لدى نزار قباني مثلا (الذي ينفرد بعبارة "سيدتي" أيضا)، فإننا نرجح أن يكون العشي (وهو العارف بتفاصيل هذا الخطاب) قد تعاطى هذه العبارات العاطفية (المحمولة على ضمير الاحتياز والتملك) بوحي من علاقته الشعرية القديمة بصلاح عبد الصبور (الذي كان كثيرا ما يصطنع عبارات: صديقتي وحبيبتي ورفيقتي...)، إلى درجة أننا حين نقف على مطلع قصيدة (القصيدة) :

"تسألني أميرتي

إن قلت فيها اليوم شعرا...

وهل لففت صدرها باللوز،

أو فرشت خطوها...

زهرا؟" (ص77)

سرعان ما نستحضر نمطا خطابيا لدى عبد الصبور في مطلع (الحب في هذا الزمان):

"تسألني رفيقتي: ما آخر الطريقْ

وهل عرفت أولهْ..."[12]

إن (مقام البوح) نشيد روحي شجي، بتمام المعنى الذي كان يبتغيه خليل حاوي حين صاغ أناشيده الرؤياوية المطولة الخالدة.

كأن (مقام البوح) قصيدة واحدة مطولة، مشكلة من 17 مقطعا، إنها حالة شعرية واحدة ممتدة، تعتورها نتوءات ومنعرجات وجدانية، بين محطة وأخرى ضمن رحلة روحية واحدة هي "رحلته الكبرى" كما وصفها في "حرائق الفتون" (ص49)، فإذا استحضرنا تواريخ كتابة القصائد ألفينا عشر قصائد كاملة مكتوبة في شهر واحد (ماي 1998)، وخمسا مكتوبة بُعَيْدَ ذلك (صائفة 1998)، واثنتين في جويلية 2000.

ثمة تقارب شعوري واضح، اقتضى نسقا أسلوبيا محددا على مستوى البناء الشعري، يصح معه –إلى حد بعيد– ما قاله صاحب المقام عن مقامه: "قصائد هذه المجموعة كتبت في حالة شعرية واحدة، حتى تكاد تتخيل أنها قصيدة واحدة"[13].

تقوم لغة (مقام البوح) على جمل شعرية قصيرة متوثبة موقعة، لعلها انعكاس لغوي للحالات الانفعالية السريعة الطارئة على الروح الشاعرة السكرى، أو الأحوال الصوفية المتوهجة الواردة على القلب (من طرب وحزن وبسط وقبض...)، تبلغ هذه الحالة اللغوية أوج خفتها وأقصر امتدادها وأعذب إيقاعها في قصيدة (بهجة):

"نهر من البهجهْ

ينثال في روحي

يا ليت لي حجهْ

ألقاك في صبحي

يا ليت لي

يا ليت.

يا ليت لي ثغركْ

طيرا على شفتي

يمتاح من صدركْ

يسقي ظما لغتي

يا ليت لي

يا ليتْ

يا ليت لي

يا ليتْ" (ص ص 73–75)

لكأنها أنشودة وجدانية بريئة عذبة، زادها عذوبة هذا الإيقاع الخفيف الذي يتنازعه إيقاعان عروضيان قد تحمل القصيدة عليهما في آن واحد: إما البسيط وقد "قطعت" تفعيلته الثانية فانكسر وتدها المجموع وخف إيقاعها (وما أقل ما استعمل الشعراء الأوزان المركبة – كالبسيط– في أشعارهم الحرة)، وإما الكامل وقد أفرط الشاعر في إضمار تفعيلته وحَذّهَا فازداد الوزن خفة وسرعة (لا ننسى أن الحذ – لغة– يعني السرعة أو القطع بسرعة)، وهو ما نرجحه.

إن الحالات الوجدية الفائضة/ الشطحات المنبعثة من لغة (مقام البوح) قد اقتضت هذه الأنفاس العذبة القصيرة المتقطعة التي لا يتجاوز أطول امتداد لها 100 سطر شعري (في "نشيد الوله") بمعدل 03 كلمات في السطر الشعري الواحد.

(مقام البوح) بمجموعة من القصائد المتشاكلة، بالمفهوم السيميائي للتشاكل (*Isotopie*) الذي يقوم على التكرار والتواتر في التعبير أو المحتوى، مما يفضي إلى تفسير متسق لجملة من النصوص الشعرية المتفرعة عن حالة شعورية واحدة، مثلما يضفي ذلك طابعا إيقاعيا داخليا خاصا على القصيدة، يبدو ذلك جليا في قصيدة (أجراس الكلام) التي تقوم لغتها — في عمومها- على مجموعة من الجمل الفعلية، مستهلة بأفعال مضارعة متشاكلة (يحملني، ينشرني، يخطفني، يخرجني، يحملني، يغسلني، يغمسني، يلهمني، يحجبني،...)، كما تتوالى الأفعال المتشاكلة بشكل لافت في (أول البوح): "**أوقفتني في البوح يا مولاتي**

قبضتني ، بسطتني

طويتني، نشرتني

أخفيتني، أظهرتني..." (ص**07**)

وربما يبرز التشاكل في هيئة مجموعة من المعطوفات المتتالية، كما في قصيدة" القصيدة" ":(لففت صدرها، فرشت خطوها، ملأت سمعها، رششت جيدها،...).

مثل هذه المتناظرات اللغوية والقوافي الداخلية المتتابعة والمقاربة في التقفية الخارجية، سمات لغوية وإيقاعية لا شك أن صاحبها قد ورثها عن صلاح عبد الصبور مرة أخرى، قد تكون من رواسب المعاشرة الشعرية والدراسية لأحلام ذلك الفارس الشعري القديم الذي كان يستتيم إلى تلك المتشاكلات المعطوفات بدون حرف عاطف غالبا، وخاصة حين تكون الجملة تتهادى على تفعيلة الرجز المخبونة (مُتَفْعِلُنْ) كما في (أغنية من فيينا):

"وقفت قربها، أُحسها، أَرْقُبُهَا، أَشُمها.."(14)

أو في (الناس في بلادي):

"ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون..."(15)

تمتاز قصائد عبد الله العشي بثراء إيقاعي جلي، رغم أنها مسكوبة في قالب حر قد لا يتيح لها كل هذا الثراء، إلا أن لغته المتشاكلة –معجما وصوتا وتراكيب– تتظافر لتمنح القصيدة سحرها الإيقاعي المنشود، مع أن الشاعر لا يقصد إليه، غير أن الحالة العرفانية التي تسكنه تقوده إلى ذلك وتفضحه من خلال عناوينها التي تشي بجو إيقاعي ما (نشيد الوله، أجراس الكلام، تجاوب، احتفال الأبجدية،...).

لا تتجاوز البنية العروضية لـــ (مقام البوح)، في شكلها الوزني، خمسة بحور، قد تدل محدوديتها الكمية –مبدئيا– على أبجديات الحالة الشعورية الواحدة التي لا تقتضي مناخات إيقاعية مختلفة كثيرا.

وإذا ما تجاوزنا حالة "التنازع" الإيقاعي –بلغة محمد العياشي[16]– التي تعتري قصيدة (بهجة) التي رجحنا حملها على (الكامل)، فإن النصوص السبعة عشر تتهجى إلى الإيقاعات العروضية الآتية (حسب المرتبة الشعرية لكل بحر في الديوان):

1. الكامل (07قصائد): 41.17%

2. الرمل (04قصائد): 23.52%

3. المتدارك (03قصائد): 17.64%

4. الرجز(قصيدتان اثنتان): 11.76%

مع الإشارة إلى حالة أخرى تستوقفنا في قصيدة (افتتان) التي يمتزج فيها المتقارب بالمتدارك (5.88%).

ويلاحظ أن كل هذه البحور الخمسة بحور مفردة صافية، فالصفاء هو سمة الأجواء الإيقاعية لدى العشي الذي يبدو أنه لا يستطيب الإيقاعات المركبة الممزوجة، وحتى حين يبتغي تجريب ذلك فإنه لا يتجاوز المزج بين وزنين صافيين شقيقين في دائرة عروضية واحدة هي دائرة المتفق التي تضم الأصل (المتقارب) وفرعه (المتدارك).

كما يلاحظ أن (مقام البوح) لا يحتفي بالوزن احتفاءا تقديسيا، ولا يصر على ما يمكننا تسميته "فصاحة عروضية"، فقد يزاح عن المألوف العروضي، حين يعتمد (مفاعيلن) بديلا لـــ (مستفعلن) في قصائده "الرجزية"، كما في قوله:

"أعطيت كل شيء لك" (ص08)

وقوله في القصيدة ذاتها:

"وكل لفتة أو نظرةٍ،

أو كلمة، أو نغمةٍ،

وكل تمتمة." (ص09)

ومعلوم أن هذه البدعة الإيقاعية قد صارت من السنن التي سنها رواد الحداثة الشعرية الأولى (عبد الصبور، حجازي، الفيتوري، قباني،...)، واتبعها بعض الشعراء المتأخرين، في حين عجز العروضيون المعاصرون عن إيجاد تفسيرات كافية تسوغها....

وقد يتهاون الشاعر في إقامة الوزن (وهو العارف به)، فيكسره في حالات نادرة عامدا أو ناسيا كما في قصيدة (مديح الاسم) التي تتهادى على تفعيلة الرمل (فاعلاتن)، ثم تتعثر فجأة في قوله: "أو أرى طيْفًا منك فيه" (ص126)، وتتعثر مرة أخرى تعثرا نسبيا في قوله: "لم أجد فيه معنى" (ص129)، وهو كسر لا يجبره سوى افتعال تمديد الهاء، وتقبل علة التشعيث في الرمل!، أما قبوله في هيئة تفعيلتين أولاهما محذوفة (فاعلن) والثانية سالمة صحيحة، فمرفوض في العرف العروضي الذي لا يسمح بوجود علة في حشو السطر الشعري!.

مهما يكن، فإن (مقام البوح) فضاء شعري مميز، حافل بالمتعة الفنية والفائدة العرفانية، يشكل صاحبه قضية شعرية تحتاج إلى مزيد من التداول وربما التدويل كذلك... .

الهوامش:

(*). قدمت هذه المداخلة في اليوم الأدبي التكريمي الذي نظمته جمعية (شروق) الثقافية بجامعة باتنة يوم 2007/04/17 احتفاءا بصدور ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي، ثم نشرت في مجلة عمان (الأردن)، عدد 152، شباط 2008، ص ص 10 – 14

(1). (قال الجنيد يصف الموحدين: كانوا بلا كون، وبانوا بلا بون).

أي أن الموحدين يكونون في الأشياء كأنهم لا يكونون، ويبنون عن الأشياء كأنهم لا يبنون، لأن كونهم في الأشياء بأشخاصهم وبونهم عن الأشياء بأسرارهم...)، أنظر:

د/عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، 1980، ص37.

(2). د.عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1994.

(3). د.الربعي بن سلامة (وآخرون): موسوعة الشعر الجزائري، دار الهدى، عين امليلة، 2002، ص ص674-676.

(4). د.أحمد يوسف: يتم النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص235.

(5). نفسه، ص250.

(6). نفسه، ص190.

(7). د.عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، 2003، ص ص 322–331 خصوصا.

(8). د. عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، 2007.

(9). عبد الله العشي: مقام البوح، باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية، باتنة،2000–

(**) صدرت هذه الطبعة (الشرعية) الثانية عن دار هومة (الجزائر، 2007) في 97صفحة.

(10). القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف مصطفى زريق، المكتبة العصرية، بيروت، 2001، ص324.

(11). نفسه، ص430.

(12). ديوان صلاح عبد الصبور، المجلدان 01-02، ط4، دار العودة، بيروت، 1983، ص219.

(13). جريدة (الشروق اليومي)، عدد 1956، 1افريل2007، ص19.

(****) قد يذكرنا هنا الإيقاع الخفيف بإيقاع قصيدة (الأطلال) لصلاح عبد الصبور: أطلال..أطلال/ يمشي ما النسيان/ في كفه أكفانٌ / لكل ذكرى قبرٌ/ وبينها قبري...). أنظر:

ديوان صلاح عبد الصبور، ص50.

(14) ديوان صلاح عبد الصبور، ص29.

(15). نفسه، ص213.

(16). محمد العياشي: إشكاليات عروضية، مؤسسة سعيدان، تونس، 1997، ص06.

هامش الهوامش :

عبد الله العشي شاعر وأكاديمي جزائري بارز، يشتغل أستاذا (برتبة أستاذ التعليم العالي) في جامعة باتنة. من مواليد 23 مارس 1954 بباتنة. بدأ حياته الدراسية على كبر (وهو في حدود السادسة عشرة من عمره!)، في المعهد الإسلامي، وبعد حصوله على الباكالوريا سنة 1976، دخل جامعة قسنطينة ثم جامعة وهران، حيث أحرز الليسانس (1980)، ثم الماجستير (1984)، ثم دكتوراه الدولة (1992) عن بحث بعنوان (نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين)، أشرف عليه الدكتور عبد الملك مرتاض. صدر له، قبل (مقام البوح)، كتاب بعنوان (زحام الخطابات –مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة–) عن دار الأمل بتيزي وزو سنة 2005.

المكونات البنيوية للخطاب الشعري و دلالاتها

في " معلقة الجيل الأخضر" للشاعر عيسى لحيلح *

البنية الهيكلية ومحاور المعجم الشعري:

على غرار المعلقة في الشعر العربي القديم تبدو معلقة الجيل الأخضر ذات بنية معمارية شاهقة، يبلغ طولها 88 بيتا شعريا، وإذا شئناأن نرتبها في عداد المعلقات السبع القديمة أمكن تصنيفها في الخانة الثالثة رفقة معلقة(لبيد بن ربيعة)وبعد معلقتي (طرفة بن العبد)

وعمروبن كلثوم اللتين بلغتا 104و100 بيت على التوالي (1) وهي زيادة على ذلك –تتهادى على وزن إيقاعي موحد وقافية مطردة ،من أولها إلى آخرها،مما يدل على أن صاحبها هو صاحب نفس تقليدي مديد يكاد يباري به شعراءنا القدامى أنفسهم. مثلما تنبني هذه القصيدة في تشكيلها المعنوي على سنة البناء في القصيدة الجاهلية، إذ تقوم على "مستهل " غزلي يستغرق 13 بيتا متبوعا ببيتين اثنين يشكلان وسيطا معنويا يقوم مقام الوسائط اللغوية (دع ذا ، خل عنك، عد عنها،..) التي كان الشاعر القديم يتكئ عليها إذ يسلك منعرجا فكريا في موضوع القصيدة الواحدة، ويترتب عليه انهيار الوحدة الموضوعية للمدلول الشعري، وهو ما يسمى ب"حسن التخلص" أما البقية الباقية من الأبيات فهي"الخاتمة" أو الموضوع الجوهري للمعلقة .

---

* نشرت في مجلة النـــ(ا)ـــص ، جامعة جيجل ، العدد 7 ، مارس 2007 . ص ص 17 – 34 .

ومع مايبدو في هذه القصيدة من إخلاد– مبدئي– لتقاليد القصيدة العربية القديمة، فإننا لاننكر انضواءها على كثير من المواصفات العصرية التي سنقف عند بعض مظاهرها في أوانها.

وإذا أردنا أن نهدم البناء اللفظي لهذه العمارة الشعرية ،لنعيد تركيبه وتصفيفه في شكل مونيمات متقاربة الدلالة،فإنه بإمكاننا الحصول على ثلاث مجموعات لفظية مميزة ،تتكون كل واحدة منا من عدة وحدات لفظية تقع في المحيط الدلالي للفظ محوري معين . وتتمفصل هذه المجموعات – من وجهتها الدلالية في إطار السياق المعنوي – على ثلاثة أجيال :

*الجيل الأول (جيل الغزل) (الهوى ومشتقاته):

*(الأحبة، الشوق، الحب، الجوى، العيون، العشق،الجمال، الأسى، القلب، تغزل،تذمرا ،........)

*الجيل الثاني(الجيل الأخضر أو جيل العقيدة) (الجهاد و مشتقاته):

(مجاهدا،الضياء،رسولي،العقيدة،طاهرا،السيف،مشهرا،الكوثر،العقيدة،الهدى، الزحف،متطرف،القرآن،الأخضر،الشموخ،اللواء،الله،الثورة،التصدي،التحدي،العزم، الشهامة،الكرامة،الفاتحين،بدر،خيبر،الشموع،النور،الخيول،الصحابة، كاسحا،أسد، نسر،.......)

* الجيل الثالث: (جيل النائمين على العروش) (الحاكم ومشتقاته):

(الرذيلة،الخنا،دنس،تجبرا،تكبرا،النيام،متعجرف،فويسق،الطغاة التافهين،الكفر،الضلال، الشعار، الهراء،مروبلا،مدولرا،ملكوا.....)

والجيل الأول– من منظور السياق النصي– هو جيل عديم الجدوى،مهما كانت صفته ، تبعا لمقتضيات العصر :

(لم يجدني في ذا الزمان تغزل * لبس المسوح تنسكا و تطهرا).على أن الجيل الثاني هو الجيل الحق الذي انبنت عليه الرؤية النصية :

(لولاك ياجيل العقيدة قلتها* عبث حياتي مقصدا أو مصدرا).

أما الجيل الثالث ، فهو الجيل المعرقل الذي طالما وقف حاجزا أمام انبعاث الجيل الثاني

(والنائمون على العروش عرائس * أتظن أكثرهن يسمع أو يرى)

البنية النحوية :

تمثل البنية النحوية للنص الشعري (وخاصة البنية الإفرادية)ركيزة بنيوية أساسية تعين الدارس على الإحاطة بالخصائص الدلالية للخطاب الشعري بوجه عام ،وهو مايكاديستعصي علينا من غير أن نلجأ إلى الإحصاء بما هو منطلق علمي يستهدف حصر الظاهرة الألسنية الطاغية على لغة الخطاب .

وبالرجوع إلى معلقة الجيل الأخضر)يظهر لنا أنها تحتوي على البنيتين النحويتين التاليتين :

* الأسماء الكاملة الصريحة (المعرفة بالألف و اللام) 202 إسما .

* الأفعال (بمختلف دلالاتها الزمنية) 187 فعلا .

وبديهي جدا أنني قد أقصيت "الحروف" من هذه العملية الإحصائية (المؤقتة) ،لأن الحرف– من المنظور الإسنادي– لا يسند ولا يسند إليه ،على عكس الإسم الذي يسندويسند إليه ،والفعل الذي يسندولا يسند إليه، وأن وظيفة الحرف داخل العلاقات النحوية والدلالية لا تعدو كونه عاملا مساعدا .

الملاحظ –إذن– أن الإحصاء السابق يكشف عن غلبة إسمية بنسبة (51.92%) إلى الأفعال التي تقدر نسبتها المؤوية ب(48.07%)، وإذا حذفنا

22 فعلا (أفعال الأمر)من نسبة الأفعال ،بحجة عدم انتمائها إلى حظيرة الفعل، تبعا لرأي الدكتور مهدي المخزومي (2)، وأضفنا إلى نسبة الأسماء الكاملة نسبا أخرى للأسماء النكرة وأسماء الإشارة والظروف والأسماء المشتقة (وحق لها أن تنضاف لأنها وإن فقدت شيئا من خصائص الاسمية بافتقادها التعريف بالألف واللام تظل أقرب إلى الاسم وأبعد عن الفعل)، وجدنا أنفسا أمام أغلبية مطلقة لصالح الأسماء على حساب الأفعال،حتى أننا قد نعثر في بعض التراكيب البنيوية (البيتية) على صياغة "اسمية" خالصة لا يشوبها أي كدر"فعلي" :

(لولاك ياجيل العقيدة و الهدى * ما نحن ما العرب النيام وما الورى)

وقد يتكرر مثل هذا التركيب، ولكن مع حضور"فعلي" محتشم :

(جيل رسولي الملامح و الهوى * بين المحارق و المشانق أزهرا)

(أنت الطهور ومن سواك نجاسة * و سخ العقيدة و الحقيقة ماترى)

(لولاك ياجيل العقيدة قلتها * عبث حياتي مقصدا أو مصدرا)

(للدين، للجيل الرشيد قصائدي * فهما الهوى يسري و غيرهما الهرا)

أما أعلى نسبة للأفعال فإنها لا تتجاوز 5 أفعال، وفي حالات نادرة جدا كهاته:

أو كلما قلت انتهيت من الهوى * قال الهوى: الآن ابتديت فما ترى)

و معروف أنه إذا كان الفعل يدل على حدوث ويحيل إلى الزمان،أي يشير إلى الحدث ويؤطر له زمنيا،مما يكسبه صفة الحركيةوالتغير والتجديد،فإن الاسم صوت موضوع يدل على معنى ولايقترن بزمان ،مما يجعله يتميز بالديمومة والاستمرارية والثبوت، ولذلك يمكن تبرير البروز "الاسمي" داخل السياق النحوي لهذا النص بالطبيعة الموضوعية لـــ "معلقة الجيل الأخضر" أعني صبغتها المعنوية الذهنيةوالفكريةالمجردة، المتمثلة في موضوع (الجهاد) بالتهليل له ومحاولة ترسيخه

وتثبيته، وهو ما يفترض صياغة "اسمية" جامدة أكثر مما يفترض صياغة "فعلية" متجددة ،لايقر لها قرار ....

وبناء عليه، مكن التمييز-من وجهة نظر شخصية خالصة- بين"الحدث الشعري "و"الحقيقة(الفكرة(الشعرية"،من حيث إن الأول زمني، والثانية مستمرة وثابتة، أي أن الأول خاضع-أبدا-للعامل الزمني، أماالثانية فهي متحررة وبما أن موضوع "الجهاد" -بطبيعته المطلقة- لا يخضع للإطار الزمني، فإن(معلقة الجيل الأخضر) -من هذه الزاوية -أقرب إلى الفكرة منها إلى الحدث .

وعلى الصعيد النحوي دائما، نلاحظ أن الأسماء الكاملة الصريحة (العقيدة، الزمان، السيف، الدين، الشعوب، الطغاة ، العروبة ، الفكر، اليسار، اليمين، الجيل، الرسول، القرآن، ...) تطغى على غيرها من الأسماء، من باب أنها دوال اسمية تشير إلى مدلولات حقيقية موجودة بالفعل، ومعروف أن(الأسماء أدل على مسمياتها) (3) على حد التعبير الدكتور عبد المالك مرتاض، مما يعني أن صاحب(معلقة الجيل الأخضر)-على غرار شعراء الفكرة -ولوع بتسمية الأشياء بمسمياتها، من غير لف ولا دوران، حتى وإن كلفه ذلك التضحية بالرؤية الفنية ....

وإلى جانب الأسماء الصريحة الجامدة، يحتوي النص على ركام آخر من الأسماء المشتقة التي عادة ما تدل على الثبوت وتؤكده، منها أسماء الفاعل (دافقا، متفجرا ،مكبرا، مزهرا، مبشرا، مجاهدا،متطرف،كاسحا،....)، وقدوردت هذه الصيغ المشتقة-في السياق التركيبي-غير متصلة بأشياء بعدها،مما يؤكد دلالاتها على الثبات ، وخاصة أن اسم الفاعل(يدل على الثبوت والدوام إذا استعمل وحده) (4) وعلى القرب من ذلك ترد صيغ الصفة المشبهة باسم الفاعل(شاحبا، أسفا، طاهرا، أخضرا، أحمرا...)، مفيدة نسبة الحدث إلى الموصوف في إطار الحال الدائم، بالإضافة إلى أمثلة المبالغة) (زحفا ولودا، أنت الطهور، أنت الصمود،....) لتفيد هنا كثرة اتصاف الموصوف (الجيل الأخضر) بالصفات المنسوبة إليه (طهور، صمود، ولود...)

وبدلالات متقاربة أيضا، ترد صيغ أسماء المفعول (موصل، محجلين، مقدرا، مطهرا، مشهرا، معطرا، مقطرا،محدبا،مقعرا،محررا، مدولرا، مروبلا، مغلقات،..)

وإذا انتقلنا إلى (الأفعال) بنسبها الضئيلة قياسا إلى الأسماء– أمكننا الوقوف على الصيغ الفعلية الثلاث المعهودة عند المدرسة البصرية:

*صيغةلماضي:(أبرق،أمطر،أنهك، درى، مضى، حجت، جنيت، أحببت، وعدت، مر، فل، جنوا، حسبوا مضغوا،....)، وقد وردت– بكثافة – في سياق الحديث عن الجيلين الأول والثالث، أثناء ذكر الحب والأحبة، وأثناء الإشارة إلى ما فعله جيل النائمين على العروش.

* وصيغة المضارع (الحاضر): (تأبى، تقتات، تصد، يواصل، يسري، تغار، يبايعونك ، ترى، تزأر، يتقدمون،.......) وقدوردت في سياق الحديث عن حركية الجيل الأخضر أوجيل العقيدة والجهاد.

وهنا نشير أيضا إلى جملة من الأفعال الماضية وظيفيا،ولكنها مضارعة في دلالاتها الزمنية: (ازدرت،جددت، نورت، مضيت، سكنت، قذفت، طلعت، أضأت.....)

*صيغة الأمر: (إصقل، أصبر، أضرب،كن، إصفع، أوقد، إصدع، إقرأ،....)، وقد وجدت خصوصافي أواخر المعلقة (لتدل على التهليل للجيل الأخضروالطلب منه مواصلة المسيرة الفعلية التي كان قد بداها .

يرى الدكتور (مهدي المخزومي) أن الدراسة النحوية القديمة التي قسمت الفعل في ضوء التقسيم الزمني قد أغفلت ثلاثة مركبات فعلية :1- قد فعل.2- كان قد فعل.3-كان فعل (5) وأن النحويين القدامى قد نظروا إلى صيغة كالصيغة الثالثة مثلا على أنها متكونة من فعلين، مستقل أحدهماعن الآخر وهو في ذلك على جانب كبير من الصواب، لأن هذا "الإغفال" قد تسبب في تقليص الزمن النحوي في اللغة العربية واختزاله إلى ثلاثة أزمنة وحسب .

وتفاديا لهذا "الإغفال"، أشير إلى بعض الأشكال "الفعلية" التي وردت في (معلقة الجيل الأخضر) والتي ظلت شبه غائبة عن الدرس النحوي القديم :

(وتمزقت حجب الضلال وأورقت * مقل بها كان العماء استنسرا)

فاتحاد فعل الكينونة هنا(كان) بالفعل الماضي (استنسر) يفيد الاستمرارية في الماضي البعيد،بما يقابل استمرارية "استنسار" العماء بمقل جيل النائمين على العروش ، الموغل في زمن بعيد.

وهناك صيغ أخرى من شكل آخر ، متجلية في هذه التراكيب (قد أطل، قد جنوا ، قد بايعوا، قد أدجلوا، قد أفل، قد وعدت)، وصيغة (قد فعل) المركبة من حرف تحقيق مع الفعل الماضي تستعمل للتعبير عن وقوع حدث في زمن ماض قريب من الحال (6) مما يعني–دلاليا– أن إطلالة زمن نسل الصحابة (هذا زمانك قد أطل..) وجناية العرب على العروبة(عرب الزمان على العروبة قدجنوا) ومبايعة الجماهير لجيل العقيدة والجهاد (قد بايعوا نسر الذرى).. إنما هي أفعال محققة قبيل الزمان الحاضر، وانطلاقا من هذه القرينة الألسنية يمكنني أن أسمح لنفسي– خلافا لجمهور البنيويين–

بالربط بين السياقين الداخلي والخارجي للنص للإشارة إلى أن"الجيل الأخضر" المعني بهذا الخطاب هو ذلك الجيل الذي لاحت تباشيره في خضم حرب الخليج التسعينية .

بقيت كلمة أخيرة ، قبل الانتقال إلى عنصر دراسي آخر في هذا النص ، أنتهز الفرصة عبرها لأشير إلى"مغالطة" ألسنية (أو كهذا أتخيلها شخصيا) كثيرا ما تــردى فيها بعض النبويين العرب وفي مقدمتهم أستاذنا الدكتور عبد المالك مرتاض ، ذلك أنني أستغرب كيف أن هذا الأخير– مع سعة ثقافته اللغوية والدلالية قد قدم لنا– في مجال تشريحه لقصيده (أشجان يمنية) أرقاما إحصائية مدققــة في خــصوص نــسب (الأسماء) إلى (الأفعال)، وأخرى في خصوص نسب (الأفعال) إلى الأفعال من حيث

يكن مستحيل الإمكان فضلا عن لامنطقيته ....، ولذلك تحاشيته في هذه الدراسة ، توزيعها الوظيفي الداخلي(الماضي) المضارع الأمر(7) وهوأمر بالغ الــصعوبة إن لم

واكتفتيت بتقديم الإحصائية السابقة على أنها "إحصائية مؤقتة"– كما سبق الإشارة

وهذا راجع إلى جملة من الأسباب النحوية الموضوعية منها :

*عدم اتفاق الدراسات النحوية العربية على تقسيم ثابت للفعل ، والخلاف التقليدي بين المدرستين البصرية والكوفية في هذا الشأن أمر ذائع مشهور، فالأولى تقسم الفعل إلى ماض ومضارع وأمر، والثانية تلغي القسم الثالث (الأمر) وتعوضه بقسم آخر تسميه "الفعل الدائم" (الذي هو ما يعرف عند البصريين بإسم الفاعل وإسم المفعول)

* أثبت الدرس النحوي المعاصر (الدكتور مهدي المخزومي) استكمالا للرؤية الكوفية –بأدلة لا تكاد تدع مجالا للشك– أن صيغة (اسم الفاعل) تجري مجرى الفعل ولا تختلف عنه في شيئ إذا استعملت في التركيب متصلة بشيئ بعدها(8).

● تباين نظرة المدارس النحوية إلى الصيغة اللغوية الواحدة من ذلك أن صيغة (ما أفعل) التي نجد لها مثيلا في "معلقة الجيل الأخضر" (ما أصغر) هي صيغة اسمية عند الكوفيين (بدليل تصغيرها)،وهي صيغة فعلية ماضية عند البصريين (بدليل قبولها تاء التأنيث الساكنة)، وأنهما اسمان عند الكوفيين (بدليل قبولهما دخول حرف الجر عليها) ..

●إن الصورة الوظيفية للفعل لا تفي بدلالته الزمنية– بالضرورة–،فهناك أفعال ماضية وظيفيا، ولكنها قد تقع في غير الزمن الماضي(مثال: رحمك الله)، وهناك أفعال مضارعة وظيفيا، ولكنها قد تدل على الماضي (إذا كانت مسبوقة بـــ"لم" و"لمـــا"في النهي)، وهناك أفعال ماضية وظيفياولكنها لا تدل على زمن معين، بل إنها مؤهلة للوقوع في في جميع الأزمان (أفعال الجملة الشرطية مثلا) ....

●إن التقسيم الثلاثي للزمن النحوي قد أجحف بحق بعض التراكيب النحوية ،كتلك المسبوقة بفعل الكينونة أوبحرف التحقيق (قد) أوهما معا،كما رأينا سابقا.

●أين يمكن أن يضع هؤلاء الدارسون ما يسمى بالأفعال الشاذة (وخاصة أسماء الأفعال) من عملياقم الإحصائية "الدقيقة"؟

كل هذه الأسباب– وغيرها كثير– من شأنها أن تقف حاجزا موضوعيا أمام إمكانية الإحصاء العلمي في مستوى البنية الإفرادية للتراكيب النحوية .

الهندسة الإيقاعية:

تقوم البنية العروضيةلـــ(معلقة الجيل الأخضر)على وزن"الكامل"الذي يأتي في المرتبة الثانية–بعد الطويل من حيث استقطابه لأوزان المعلقات السبع القديمة بنسبة 7/2(معلقتا لبيد وعنترة)، والكامل "وزن صاف سداسي التفعيلة (متفاعلن×6)

ومن بين ال(528) وحدة إيقاعية (تفعيلة) التي تشكل المنظومة الإيقاعية الشاملة للنص(88 بيتا ×6 تفعيلات) هناك(306) وحدة إيقاعية أصلية سالمة وصحيحة (لم يصبها زحاف ولاعلة)، و(222)بديلا إيقاعيا (تفعيلات مزاحفة، وقد وردت كلها مضمرة") بنسبة57.95% للأولى، و42.04% للثانية، وهما نسبتان متقاربتان تقاربا يقلق "الخليل بن أحمد الفراهيدي) ومن والاه ،إذ لو عرضناعلى ناقد قديم مثل (قدامة بن جعفر) لرأى فيهما مظهرا من مظاهر(التخليع) (9) وهو عيب من عيوب الوزن فيما يرى ولكنني– شخصيا– لا أرى في ذلك عيبا ،بل إنني لأرى في إستعمال البديل الإيقاعي داخل البيت الشعري–بنسب متفاوتة–قاعة هامة للتوزيع الموسيقي، والأجمل في ذلك أن هذا "البديل" لا يمس السياق الإيقاعي بأي نشاز موسيقي، بل يزيده خفة وجمالا.ويمكن تبرير ذلك بطريقتين:

الطريقة الخليلية: إن"إضمار "التفعيلة الأصلية(///0//0) يحولهـــاإلى التفعيلـة المزاحفة(/0/0//0)، ومعنى ذلك أننا بدلنا السبب الثقيل(//) بسبب خفيف (/0)، وليس لهذه العملية أثر في جذر التفعيلة ،سوى أننا قد زدنا في خفتها.

الطريقة الثانية (الاستشراقية): إذا درسنا هذه العملية من وجهة نظـر كمية، باستعمال نظام المقاطع الــصوتية، ترينـــا الكتابـــة المقطعيـــة أن التفعيلـة الأصلية(متفاعلن) تكتب بالشكل:(--0-0) والتفعيلة المزاحفة (متفاعلن) تكتـب بالشكل: (00-0)، حيث إن (-) يرمز إلى المقطع الصوتي القصير، و(0) يرمز إلى المقطع الصوتي المتوسط، وإذاأردنا أن نوازن كميا بين هذين الـــشكلين: (1) - - 0-0، (2) 00-0، لاحظنا أننا — فقط- قد عوضنا مقطعين قصيرين(--) بمقطع متوسط (0)، وهذا لا يؤثر في زمن النطق ، على اعتبار أن ما يتطلبه المقطع القصير من زمن للنطق به يكاد يساوي نصف ما يتطلبه المقطع المتوسط) في تقدير الدراسات الصوتية المعاصرة (10).

- ولذلك ليس غريبا أن يقارب عدد التفعيلات "المضمرة" — خلال هذا النص الشعري —عدد التفعيلات السالمة .

- أما إذا عدنا إلى كيفية التوزع الموسيقي للوحدات الإيقاعية داخل أبيات (معلقة الجيل الاخضر) فإن العملية الإحصائية "المرهقة" تمكننا من صياغة الجدول التالي :

الأشكال الإيقاعية	البيت الشعري						حالات التواتر	نسبة التواتر
	الصدر			العجز				
	حشو	حشو	عروض	حشو	حشو	ضرب		
ن.ت(1)	/1	/1	1	/1	1	1	9	% 10.22
ن.ت(2)	/1	1	1	/1	/1	1	7	% 07.95
ن.ت(3)	/1	1	1	1	1	1	5	% 05.68
ن.ت(4)	/1	1	1	/1	1	1	5	% 05.68
ن.ت(5)	1	1	1	/1	/1	1	5	% 05.68
ن.ت(6)	1	/1	1	/1	1	1	4	% 04.54
ن.ت(7)	/1	/1	1	1	1	1	4	% 04.54
ن.ت(8)	/1	/1	1	1	/1	1	4	% 04.54
ن.ت(9)	/1	1	1	1	/1	1	3	% 03.40
ن.ت(10)	/1	/1	1	1	1	/1	3	% 03.40
ن.ت(11)	/1	1	/1	1	1	1	3	% 03.40
ن.ت(12)	1	1	1	1	1	1	3	% 03.40
ن.ت(13)	1	/1	1	1	1	1	2	% 02.27
ن.ت(14)	1	/1	1	1	/1	1	2	% 02.27
ن.ت(15)	1	1	1	1	/1	/1	2	% 02.27
ن.ت(16)	/1	1	1	/1	/1	/1	2	% 02.27
ن.ت(17)	/1	/1	/1	1	1	1	2	% 02.27
ن.ت(18)	/1	/1	1	/1	1	/1	2	% 02.27
ن.ت(19)	/1	/1	1	1	/1	/1	2	% 02.27

بالإضافة إلى 19 نظاما توزيعيا آخر ، يتواتر كل واحد منها مرة واحدة، وبنسبة 1.13 %

" جدول يبين كيفية توزيع الوحدات الإيقاعية داخل المنظومة الإيقاعية (معلقة الجيل الأخضر).

مفتاح الجدول : (الرمز (ن.ت)- النظام التوزيعي .

(الرمز 1 – التفعيلة الأصلية (///0//0) .

الرمز1/ - التفعيلة المزاحفة (/0/0//0).

بديهي جدا أن هذه العمليات الإحصائية مهما كانت دقتها –لا قيمة لها بذاتها، وعبث لا طائل منه ، ما لم تعزز بتبيان دلالاتها المعنوية داخل السياق النصي.

و عليه يمكن أن نستنتج من الجدول السابق مايلي:

* كثرة الأشكال الإيقاعية أو النظم التوزيعية – بغض النظر عن نسب تواترها -، إذ يبلغ عددها 38 شكلا، وهو عدد ذو أهمية بالغة في القضاء على أي شكل من أشكال الرتابة الإيقاعية التي من شأنها أن تنشأ عن تكرار الوزن الموحد على امتداد النص الشعري (88 بيتا كاملا.)

* نلاحظ أن الأشكال أو الأنساق الإيقاعية ذات التواتر الكبير ، غالبا ما تبدأ بتفعيلة مزاحفة (/1)،ولاستقراء هذه الظاهرة رجعت إلى النص لإحصاء نوعية البدايات الإيقاعية (على اعتبار أن أذن المتلقي تقرع ببداية البيت) فوجدت أن ثمة (61) بيتا كاملا يبدأ بداية مزاحفة (/0/0//0) بنسبة 69.31 % مقابل (27) بيتا يبدأ بداية أصلية سليمة (///0//0) بنسبة 30.68% والفرق بين هاتين النسبتين غني عن الإشارة .ومعنى هذا النص يبدأ – في أغلب الحالات- بداية حماسية بإيقاع خفيف يتهادى على جناح التفعيلة المزاحفة،تجاوبا مع ملامح "الجيل الأخضر" (ويقابل ذلك ما يسمى في علم البيان العربي بالأسلوب الإنشائي): (إصغ

كلامك، يافتية الزحف......، زحفا أيا نسل الصحابة...، لا تلتفت ....، أوقد شموعك ....،..)، ويبلغ هذا الشكل الإيقاعي أوجه في النظام التوزيعي (6×1/ كل التفعيلات"مضمرة"):

(يافتية الكهف الجديد استيقظوا * و لتوقظوا كل النيام القصرا)

ولكن هذه الانطلاقة الحماسية الحالمة ماتلبث أن تتلاشى على عتبة الجيل المعرقل أو الواقع المشاكس ،فتنعكس هذه الخيبة اليائسة في الصورة الإيقاعية البطيئة (///0//0) التي تبدأ بـــ3 حركات بطيئة تعكس بطء دقات القلب إذ يستسلم لليأس و الأسى ، والتي تبلغ أوج بطئها في النظام (1×6) كل التفعيلات سالمة أنظر النظام التوزيعي رقم 12 في الجدول السابق :

(أفل الدعاة إلى الرذيلة و الخنا * وبقيت وحدك كالحقيقة نيرا)

(زبد سيذهب كالجفاء صدى الصدى * شبح تسكع في المغاور أصفرا)

(عبث اليسار أخو اليمين بأرضنا * و غزا اليمين بني اليسار فدمرا)

ومن المفيد هنا أن نشير إلى حقيقة إيقاعية أثبتها الدرس اللغوي المعاصر (إبراهيم أنيس، تمام حسان ،كمال بشر،...) وهي أن (النغمة المستوية تكون في الجملة الخبرية ، وتكون الصاعدة في الاستفهام و الأمر ، وتكون الهابطة في الندبة والتفجع) (11) .

وإذا شئنا أن نسقط هذا الكلام على(معلقة الجيل الأخضر)، أمكننا العثور على بعض النغمات المستوية في الجمل الخبرية التي غالبا ما تسكب في الصورة الإيقاعية البطيئة (///0//0) :

(وزرعت حبك ..،أفل الدعاة ..، وطلعت من وحم العصور ...، يتناسلون كما الأرانب .....، متطرف قالوا ..، ومضيت في عز الهجير ...، وسكنت في حلم

وغدا تبايعك الخليقة كلها ، طلع النهار على الربى ، ...)

الطغاة ....، عرب الزمان على العروبة قد جنوا ، حسبوا العقيدة نكسة وتخلفا

مثلما نعثر على بعض النغمات الصاعدة في الجمل الإنشائية (وخاصة في معرض الاستفهام والأمر) التي عادة ما يتلقفها البديل الإيقاعي الخفيف (/0/0//0):

(ماذا جنيت ...، إصقل كلامك ..، يافتية الله...، لا تلتفت ...، واصفع ...، فاوقد ...، واصدع ...، واسطع ...، قدر ...، فاقرأ...، ...) . مع الإشارة إلى خلو النص من النغمات "الهابطة" لأنه ليس ثمة داع إلى التفجع ، فيما يبدو من دلالات الخطاب الشعري في هذه "المعلقة"

* نلاحظ – أيضا – من الجدول السابق أن الأنساق الإيقاعية ذات التواتر الكبير (وخاصة النظامين الإيقاعيين الأول والثاني).

يتساوى فيها عدد التفعيلات الأصلية بعدد البدائل الإيقاعية، مما يعني أن الشاعر يستهدف– من وراءذلك – تحقيق نوع من الانسجام الإيقاعي على مستوى البيت الشعري.

* هناك نظامان توزيعيان (أنظر أحدهما ذا الرقم (17) في الجدول السابق) تتقابل فيهما الصورة الأصلية بالبديل الإيقاعي ، إما بالشكل (1/×3=1×3)

(يافتية الله انطفا ليل الطغا * ة ملطخا بدم الشعوب و أدبرا).

(إنا انتظرنا موعدا للقادمي * ن محجلين ، مجلجلين و ضمرا) .

وإما بالشكل (1×3=1/×3) :

(قدما على سنن الرسول محمد * وازأر فكم خاف العدا أن تزأر)

وكلا النظامين يكشف عن بداية إيقاعية تتغير نوعيتها تدريجيا حتى نهاية البيت، تبعا لتغير الدلالة المعنوية داخل السياق الشعري .

ولتفادي التقسيم الهندسي للإيقاع العروضي عن طريق تقسيم القصيدة إلى أبيات مستقلة متساوية ،وتقسيم البيت – في الوقت نفسه– إلى شطرين متساويين،مستقل أحدهما-عروضيا– عن الآخر لجأ الشاعر إلى(التدوير)كحيلة عروضية للقضاء على هذه الرتابة الإيقاعية، وذلك في حالات قليلة لا تتجاوز 7 حالات (الأبيات رقم:12، 45، 48،49، 55 ، 75 ، 88).

وإذا شئنا أن ندرس إيقاع (معلقة الجيل الأخضر) دراسة كمية ، أي من حيث عدد المقاطع الصوتية، أمكننا الحصول على ما يلي :

*إن الصيغة الكمية للتفعيلة الأصلية (--0-0) تتكون من مقطعين متوسطين وثلاثة مقاطع قصيرة، ولذلك يمكن كتابتها بالشكل الرياضي التالي: (2م + 3ق).

* إن الصيغة الكمية للبديل الإيقاعي " التفعيلة المضمرة "(00-0) تتكون من ثلاثة مقاطع متوسطة ومقطع واحد قصير ،ولذلك يمكن أن تكتب بالشكل (3م +1ق).

*رأينا –سابقا – أن النص يحتوي على 306 تفعيلة أصلية و222 بديلا إيقاعيا . وعليه فإن عدد المقاطع الصوتية:

= 306 (2م +3ق) +222 (3م+1ق).

= 612م +918ق+666م+222ق.

= 1278م+1140ق.

= 2418 مقطعا صوتيا.

بنسبة (52.85 %) لصالح المقاطع المتوسطة ، مقابل نسبة (47.14 %) لصالح المقاطع القصيرة، وهي نتيجة تنسجم مع (مايميل إليه الكلام العربي شعرا أو نثرا من إيثار المقطع المتوسط بوجه عام) (12)، وقد تكون هذه النتيجة مرتكزا

لتبرير كلاسيكية لغة (معلقة الجيل الأخضر)ومدى تماشيها الإيقاعي مع الذوق العربي الأصيل.

من ناحية ثانية، تقوم(معلقة الجيل الأخضر) على شكل إيقاعي آخر، هو "القافية" بوصفها ناقوسا يدق في ختام كل دفقة شعورية ، بعد فاصلة زمنية منتظمة. وتطرد القافية في هذا النص بشكل رتيب، يتوالى فيه حرف الروي بطريقة "هندسية" محكمة، وقد جاء حرف (الراء) رويا ملازما لدلالة هذه "المعلقة"، ومعروف أن (وقوع الراء رويا كثير شائع في الشعر العربي ...) (13) و(الراء) – أيضا- هو أحد الأحرف "الذولقية" التي تخرج من طرف أسلة اللسان والشفتين ، وهو مخرج سهل يفضي إلى "الذلاقة" أو السرعة والفصاحة في النطق، ولذلك يتميز صوت القافية "الرائية" بسرعة النطق وشدة الوقع والجهارة في الصوت و الوضوح في السمع وخاصة أن حرف "الروي" قد جاء مقرونا بألف "الوصل":

(أمطرا، أبحرا، مشهرا، متفجرا، يجهرا، تصهرا، مكبرا، أبهرا، تكسرا، تزأرا، خيبرا، حيدرا، منبرا، ......)، ولهده الخصائص الصوتية دلالات معنوية مناسبة للتصفيق للجيل الأخضر، والتهليل لعودته، وحثه على استكمال خطواته السريعة .....وأشير –في هذا الإطار –إلى أنه من بين 88 "مونيما "تشكل مواقع "فونيم" الروي ، ورد هناك 71 "مونيما" غير مكرر (بنسبة80.68 %) ، و12 "مونيما" مكررا بتواترات متباينة تتراوح بين 3 مرات و مرة واحدة (تشكل مجتمعة نسبة حوالي19.25 %) ، ويكشف هذا الإحصاء عن طاقة لغوية باهرة تكتنزها (معلقة الجيل الأخضر) ، لاأدل عليها من أن الشاعر يرغب عن استهلاك "المونيم" بتكراره (صيغة ومعنى) في ختام كل بيت .

وفي غمرة هذا الزخم الإيقاعي الكثيف، نعثر على لون إيقاعي آخر، أفاض تراثنا النقدي (البلاغي) القديم في الحديث عنه، فيما يسمى بالموسيقى اللفظية أو

(البديع اللفظي)، ولا مناص لنا هنا – بإيعاز من النص – من أن نشير على بعض مضاهرها بأصابع الاصطلاح البلاغي القديم ،كـــ "التصريع"في مطلع المعلقة:

(ثمل ، وما ذكر الأحبة أسكرا * والشوق أبرق في العيون و أمطرا)

وفي البيت التاسع عشر :

(أشرقت من رحم العقيدة طاهرا * وبعثت في دنس الزمان مطهرا)

و"رد الأعجاز على الصدور " في مثل هذين البيتين :

(مولاي كيف خلقت قلبي قطرة * وجعلت يا مولاي عشقي أنهرا)

ما أقذر الحرف الذي يزني به * متعجرف وفويسق ....مأأقذرا)

و"السجع " في الأبيات الموالية:

(أنت الأخير فكم تصدمن العدا * ومن المدى ومن الردى ومن الكرى)

(إنا انتظرنا موعدا للقادمين محجلين مجلجلين وضمرا)

(أنت التصدي والتحدي ....)

و"التكرار " في مثل كلمة (بايعت) 3 أبيات متوالية:

(بايعت فيك شهامة ....

(بايعت فيك الفاتحين ....

(بايعت فيك، برغم علقم حاضري ....

أو تكرار كلمة (متطرف) 4 مرات خلال ثلاثة أبيات متتالية:

(متطرف ، قالو ، فقلت لهم : نعم * متطرف حتى أوسد الثرى

متطرف ..مادام حب محمد * بين الأضالع دافقا متفجرا

متطرف ..لغة تبدد غزلها * مزقا وصارت نكتة بين الورى)

وقد يحصل تكرار شطر بكامله في مثل هذين البيتين :

(قدما على سنن الرسول محمد حتى ترى الأقصى السليب محررا

قدما على سنن الرسول محمد و أزأر فكم خاف العدا أن تزأرا)

و" الجناس التام "في هذا الشطر : (ماذا جنيت من الهوى إلا الهوا ؟)

"والطباق المعنوي " أو "المقابلة " في قوله:

(أو كلما قلت : انتهيت من الهوى * قال الهوى : الآن ابتديت فما ترى ؟)

و "الطباق اللفظي " في قوله:

(يتناسلون كما الأرانب ..من رأى * شعبا أقل وحاكميه الأكثرا)

ولا شك أن كل هذه "الإيقاعات البلاغية " –إن صح التعبير – لا تداني تلك الإيقاعات الموسيقية المتدفقة من هذين البيتين:

(أحببت من يومي وقد وعدت غدا * يومي مضى وغد الخذول تأخرا

أغد ؟ ومر غد غدا ، وغدا غد * يأتي ،...فليت غدا غدا بغد كرى)

فهذه "الغدغدة "–كما تلاحظون –مشكلة من الإسم (غد) والفعل (غدا) ، الصادرين من مجال صوتي واحد،يتكرر أولهما 9 مرات –مع اختلاف حركته الإعرابية باختلاف موقعه الوظيفي-،في حين ورد الفعل (غدا) مرة واحدة .وعموما فقد تكرر حرف " الغين" هنا 10مرات كاملة ، وتسمى هذه الظاهرة في البلاغة القديمة بـ (المعاظلة اللفظية) ، ومن أمثلتها قول القائل: 'وقبر حرب بمكان قفر * وليس قرب قبر حرب قبر)

و"الشلشلة" في قول الأعشى:

(وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني * شاو مشل شلول شلشل شول)

و"السلسلة" في قول مسلم بن وليد:

(سلت وسلت ثم سل سليلها * فغدا سليل سليلها مسلولا)

ولـ "الغدغدة" السابقة – من حيث إنها ضرب من ضروب الجعجعة اللفظية –مدلول إيجابي ،إذ اتخذ منها الشاعر وسيطا لـ"حسن التخلص"، بالإضافة إلى وقعها الصوتي الذي تستريح له الآذان، ومدلول أسلوبي مبتذل،لا أدل على صورته السلبية من أن الذوق النقدي القديم نفسه كان يمج هذه التركيبة اللفظية،ويرى أنها ليست من البلاغة والفصاحة في شيء، والآية في ذلك أن صاحب (جوهر الكنز) كان يقف على قول المتنبي :

ولا الضعف حتى يتبع الضعف ضعفه * ولا ضعف ضعف الضعف بل مثله الف

فيقول: (وعجيب من فصاحة المتنبي هذه اللفاض)، وينظر إلى قول أحد الشعراء:

(لو كنت كنت كتمت الحب كنت كما * كنا وكنت ولكن ذاك لم يكن)

فيقول: ألا ترى ركاكة هذا البيت بتكرار كافاته وتاءاته فمثل ذلك لايحسن أن يطلق عليه اسم البلاغة) (14)

مثلما يروى أن (أباسليمان النحوي) قد قال –حين سمع بيت الأعشى السالف الذكر: (صرع –واله– الرجل) تعبيرا منه عن رفضه تلك السماجة الصوتية.

الصورة الشعرية:

يقوم الخطاب الشعري في هذه "المعلقة" –بصورة غير لا فتة – علـــى عامـــل بنيوي آخر، هو الصورة الشعرية كوسيلة فنية لتثبيت الدلالات الـــشعرية في مخيلـــة المتلقي. ولكي نستبطن مدلولات الصورة الشعرية وطرائق تشكيلها، ينبغي علينا أن نقف عند أهم الصور الواردة في النص :

*الصورة الأولى :

(مولاي... كيف خلقت قلبي قطرة * وجعلت يامولاي عشقي أنهرا)

صورة تعكس لنا قدرة "المولى " على خلق قلب صغير في حجم قطرة الماء، وقدرته –في الوقت نفسه –على جعله يفيض عشقا كما الأنهار ، بعد أن كان قطرة صغيرة.

*الصورة الثانية:

(فأضأت بالدين القويم ضلالها *فجرت في عطش الصحاري الكوثرا) صورة تجسد لنا إمكانات التغيير لدى "الجيل الأخضر" الذي استطاع أن يفجر سلسبيل الكوثر في عمق الصحاري الظمأى.

*الصورة الثالثة :

(اصفر جيل في النعيم عروقه * وطلعت من بين المحارق أخضرا)

صورة تنقل لنا طبيعة الجيل العربي الإسلامي وما طرأ عليها من تلونات، إذ مثلها بشجرة أصلها ثابت مثبت في النعيم (العز الأول)، وفرعها طالع مخضر (الجيل الأخضر)، بعد أن طرأ عليه اصفرار (مع أجيال أخرى).

*الصورة الرابعة :

نورت كالشمس العروب جباهنا * ومساؤنا كصباحنا استبشرا)

صورة تعكس لنا انعكاس شمس (الجيل الأخضر) *–بالنور والاستبشار –على دياجي الجيل السابق .

*الصورة الخامسة :

يتناسلون كما الأرانب من رأى *شعبا أقل وحاكميه الأكثرا)

صورة تشبيهية تنقل لنا حيزا سلبيا كبيرا من واقع "جيل النائمين على العروش"، وهو ضاهرة التضخم على مستوى السلطة ، إذ يمثل الشاعر –على سبيل المبالغة –شعوبنا بأنها أقل عددا من الحكام الذين يتكاثر عددهم يوما بعد يوم كتناسل الأرانب (من حيث كم الإنجاب)

*الصورة السادسة :

(تقتات من كبدي المواجع كلما * أذبلت جرحا هب آخر مزهرا)

صورة استعارية تجسد معاناة واحد من التواقين إلى "الجيل الأخضر"*– قبل إطلالاته–، وماكابد من جراح ومواجع.

*الصورة السابعة :

(لم يجدني في ذا الزمان تغزل * لبس المسوح تنسكا وتطهرا)

صورة تعكس لنا لا جدوى التغزل – في هذا العصر العصيب – مهما كانت درجة عذريته ، حتى وإن تقنع بالمسوح (أي ما يلبس على البدن من نسيج الشعر تقشفا وقهرا للجسد) ، دلالة على صورته الطاهرة.

*الصورة الثامنة:

(يا فتية الله انطفا ليل الطغا * ة ملطخا بدم الشعوب وأدبرا)

صورة تمثل لنا احتجاب مظاهر الظلم والطغيان ، أو إدبارها مع إقبال "جيل الجهاد"

*الصورة التاسعة:

(لاتلتفت للمرجفين فإنهم * رخم تغار إذا رأتك على الذرى)

صورة تعكس لنا لاجدوىحقد المرجفين على فتية "جيل الجهاد"، مشبها ذلك بغيرة "الرخمة" (وهي طائر من فصيلة النسريات) وحقدها على الطائر المعشش في ذروة الجبل وربما كانت هذه الصورة غير موفقة من الناحية الدلالية، لأن "الرخمة" أيضا بإمكانها أن تحط على الذرى، ولو وضع مكانها طائرا لا يقوى على الطيران (كالدجاجة مثلا) لكان أحسن و أعمق دلالة .....

*الصورة العاشرة :

(إن الذين يبايعونك إنما * قد بايعوا نسر الذرى أسد الشرى) .

صورة تمثل لنا شجاعة الجيل المبايع بسر متربع على قمة شاهقة، أو بأسد هصور من أسود "الشرى" التي هي –في الواقع – مأسدة يضرب بها المثل ، وتقع جانب الفرات بالعراق ، ولذلك يمكن أن نتخد من "الشرى" قرينة لفظية دالة على أن الخطاب موجه إلى نشامى العراق البطل (فتية الله وجيل الجهاد).

هذه عشرة عناصر منتخبة من تشكيلة فنية محدودة على المستوى "الكمي" بالقياس إلى طول القصيدة، وهي سمة من سمات القصيدة الكلاسيكية التي غالبا ما تؤثر التعبير بالكلمات والجمل المباشرة بدلا من الصور والرموز الموحية.

وتقوم أغلبة هذه الصور المنتخبة على ابراز نوع من التناقض الدلالي بين ظاهرة وأخرى باستعمال وسائل بلاغية معروفة (طباق، مقابلة) وهومايسمى في الاصطلاح البنيوي بـ (الثنائية الضدية)، هذه الثنائية التي تعكس لنا صراعا داخليا بين ماكـان (مع الجيل الهوى والحكام الجبابرة)، وما يكون (مع (الجيل الأخـضر) مثـل هـذا الصراع ينعكس لغويا في الطباقات اللفظية التالية: (الصحاري≠ الكوثر)، (إصفر≠ أخضرا)،(أقل ≠ الأكثرا)،.....

ومن الناحية التشكيلية،تقوم الصورة الشعرية في "معلقة الجيل الأخضر"– في أغلب الأحوال– على التشكيل الإفرادي البسيط القائم على العناصر البلاغية التقليدية (وخاصة التشبيه والاستعارة)، بحيث تحتل الصور التشبيهية النصيب الأكبر من صور النص ، تلك الصور التي تفقد الكثير من دلالاتها التخييلية، وخاصة في حال استخدام الأداة البيانية (أداة التشبيه) كفيصل صارم بين المشبه والمشبه به:

(فكأنه ليل، وبقيت وحدك كالحقيقة نيرا، وولدت كالسيف، يتناسلون كما الأرانب، زبد سيذهب كالجفاء، نورت كا لشمس العروب جباهنا، زحفا ولودا كالمرابع أخضرا،...) مثلما تفقد الصورة الكثير من دلالاتها الفنية الإيحائية في حال شرحها وتفسيرها، كما هو الحال في هاتين الصورتين:

(لم يجدني في ذا الزمان تغزل * لبس المسوح تنسكا وتطهرا)

(آمنت بالثورات تصنع مجدها * زحفا ولودا كالمرابع أخضرا)

إذ "أفسد " الأولى بإضافة كلمتي (تنسكا وتطهرا)، وكان الأجدر به أن يقف عند حدود (المسوح)، لأن دلالات التنسك و الزهد والتطهر والتصوف إنما هي كامنة في عمق هذه الكلمة. كما أفسد الثانية بإضافة كلمة (أخضرا)، وكان عليه أن يكتفي بكلمة (المرابع) لأنها تتضمن دلالة الاخضرار .....

ظاهرة التناص

من التعسف الكبير أن ننظر إلى النص الشعري (أو أي نص أدبي) على أنه بنية داخلية مغلقة مستقلة عن أي شكل من أشكاله التكوينية والسياقية، وتجنبا لهذه الرؤية الضيقة الجامدة، حاولت أن أضع (معلقة الجيل الأخضر) في سياقاتها النصية الغائبة على نحو ما يبرزه هذا الجدول التناصي:

	النص الحاضر	النص الغائب	المرجع
1	" إن الذين يبايعونك إنما قد ايعوا................"	" إن الذين يبايعونك إنما يبايعون الله يد الله فوق أيديهم	القرآن الكريم "سورة الفتح "الآية 10.
2	"إن الذين ....قد بايعوا نسر الذرى أسد الثرى"	يقال في المثل:" هو كأسد الشرى"والشرى مأسدة جانب الفرات يضرب بها المثل .	(المنجد في اللغة)، ط28 ، دار المشرق، بيروت، 1986، ص 385 .
3	"زيد سيذهب كالجفاء صدى الصدى شبح ...."	"...فأما الزبد فيذهب جفاء و أما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض "	القرآن الكريم ، سورة الرعد الآية 17
4	يافتية الكهف الجديد استيقظوا ولتوقظوا ...."	" إذ أوى الفتية إلى الكهف فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيء لنا من أمرنا رشدا ، فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا ثم بعثناهم لنعلم أي الحزبين أحصى لما لبثوا أمدا ".	القرآن الكريم ، سورة الكهف الآيتان 10،11.
5	"واصدع بدعوتك العظيمة في الملا * واصنع لدينك بالمدافع منبرا "	"واصدع بما تؤمر واعرض عن المشركين"	القرآن الكريم ،سورة الحجر، الآية 94.
6	سمعا لمن جعل المحبة والجوى	" ماكان حبك إلا فتنة قدرت هل	ديوان ابن زيدون ورسائله مطبعة

	قدرا ومن فينا يرد مقدرا "	يستطيع الفتى أن يدفع القدرا "	الرسالة ، ٩، ص 174.
7	"أعلنت حبكم فصار خطيئتي إني لأرجو الله ألا تغفرا "	"ورأيت أنك كنت لي ذنبا سألت الله ألا يغفره"	من قصيدة(لا تكذبي) ل (كامل الشناوي)، التي يغنيها كل من : محمد عبد الوهاب، ونجاة الصغيرة، وعبد الحليم حافظ.
8	"كسرى تصدع عرشه والتاج فوق سراقة وغدا سنرجم قيصرا"	بطولات الملك الساساني (كسرى أنوشروان)، والقائد الروماني (يوليوس قيصر)، وقصة (سراقة بن مالك مع الرسول (ص) وصاحبه (أبي بكر الصديق)أثناء الهجرة .	كتب التاريخ ، وكتب السيرة النبوية .

هذا –إذن –بسط الجملة من النماذج النصية المنحدرة من نصوص تحتية غائبة، ولكنها حاضرة على مستوى الذاكرة الشعرية ، مع انعكاس حضورها بوساطة القرائن الإشارية (اللغوية خصوصا) .ونظرة عابرة على الجدول السابق تبين لنا أن طبيعة جل النصوص الغائبة *(les textes absents)* إنما تستمد مرجعيتها من (القرآن الكريم) بالدرجة الأولى، وانعكاس النص القرآني على(معلقة الجيل الأخضر) إنما يعني انعكاس الذاكرة التراثية عليها ، وهو ما يمكن أن يفسر دلاليا بمحاولة تسيير الرؤية الموضوعية للنص وفقا للرؤية القرآنية(وخاصة في النصوص: 5،3،1 من الجدول السابق).

أما من ناحية التوظيف الفني، فإن قراءة الشاعر للنصوص الغائبة تبدو قراءة كلاسيكية، إذ يجعل من نصوصه مجرد نسخة من النصوص الأصلية، دون أن يحولها عن سياقاتها الأولى (ارجع–خصوصا –إلى النصوص رقم 3، 6، 7 في الجدول السابق)، فالنص الثالث مثلا هو قراءة "اجترارية" أمينة للآية القرآنية بدلالتها المعنوية وبنيتها اللفظية، أما النصان السادس والسابع فيستحسن أن نقرأهما – في ضوء مفهوم

"السرقات الأدبية "ومشتقاتها-بوصفهما نقلا "كليشيهيا "لبيتي "ابـن زيـدون "و" كمال الشناوي" على التوالي ومعنى كل ذلك، أن الشاعر يتعامل مع النصوص الغائبة بحذر كبير، وفقا لمعيار(الامتصاص) الذي هو (مهادنة للنص ، والدفاع عنه و تحقيق سيرورته التاريخية، ومن ثم لا يكون النص الجديد إلا استمرارا للنص الغائب وفـق قوانين مغايرة، لا تتعارض معه) **(15)** على حد تعبير (محمد بنيس)والغاية من وراء ذلك هي خشية التفجير الدلالي للنصوص و تخريب مفاهيمها الأصلية ، لأن هـذه العملية صعبة جدا ، وخاصة إذا تعلق الأمر بنص "قرآني" يكتسي هالة كبرى مـن القداسة.

خاتـــمة :

تتكامل البنى اللفظية والنحوية و الإيقاعية والتصويرية و....في إطار هيكلـــي، لتشكل ما اصطلحنا على تسميته بالخطاب الشعري، الذي يصطبغ– في(معلقة الجيل الأخضر)–.بمواصفات تقليدية (عموما) لا أدل عليها من القالب المعماري للـــنص، المشكل وفقا لمخطط البنية في المعلقات الشعرية العربية القديمة، بالإضافة إلى بنيتـــها النحوية ذات الغلبة "الاسمية" المطبوعة بالذهنية والمباشرة وتسمية الأشياء.بمسمياتها، في غياب التصوير الفني المكثف، مقابل حضور إيقاعي صارخ تغذيـــة رتابـــة الـــوزن العروضي (الكامل) وجلجلة القافية (الرائية) المطردة، مع استثمار الطاقات الـــصوتية للكلمات بذاتها أو بغيرها، لتشكيل بنية إيقاعية جزلة وعالية النبرات، توافق السياق الدلالي العام للنص وما يتطلبه من طقوس مميزة في الدعوة إلى الجهاد والتهليل الخطابي للجيل الأخضر.مما يعني أن الخطاب الشعري في (معلقة الجيل الأخضر) يتجه–بصورة أولى – إلى السمع لمحاورة العقل وإقناعه، قبل اتجاهه إلى القلب لمخاطبة الوجـــدان، وهي سمة تكاد تكون متواترة في الخطاب الشعري الكلاسيكي الذي غالبا مايؤول إلى مضمون مقنع.

و(عيسى لحيلح) –بعد كل سلف ذكره –حلقة جزائرية جديدة، تنضاف إلى السلسلة الشعرية العربية التي تنحو منحى الأصالة في الرؤيا، والتقليدية في التشكيل، والتي يتصدرها مهدي الجواهري في العراق، والبر دوني في اليمين، وسليمان العيسى في سوريا، ومصطفى الغماري في الجزائر ....

إحالات:

1- معروف أنّ في مسألة تحديد المعلّقات القديمة خلافا بين الدّراسين، لذلك فإنّ التّرتيب الإحصائي المدوّن أعلاه مبنيّ على معلّقات السّباعي الموالي: (زهير بن ابي سلمى، عنترة بن شداد، امرئ القيس، طرفة بن العبد، لبيد بن ربيعة، عمرو بن كلثوم، الحارث بن حلّزة).

2- يرى الكوفيون أن مايسميه البصريون بـــ (فعل الأمر) ليس قسيما للفعل الماضي و الفعل المضارع ، لأنه مقتطع من المضارع و زيادة على هذا يرى (د.مهدي المخزومي) أن صيغة الأمر ليست بفعل إطلاقا ، لأن الفعل يتميز بالإسناد و بالدلالة على الزمان ، وهو مالايتوفر في صيغة الأمر .د. مهدي المخزومي : في النحو العربي / نقد وتوجيه ، ط1 منشورات المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، 1964 ، ص 120

3- النّص الادبي من أين وإلى أين، ص 69

4- في النّحو العربي/ نقد وتوجيه، ص125.

5- المرجع نفسه، ص 148-149.

6- المرجع نفسه، ص 155.

7- بنية الخطاب الشعري : ص38

8- في النحو العربي / نقد وتوجيه : ص125

9- والتخليع – عنده – هو أن يكون النص الشعري (قبيح الوزن قد أفرط قائله في تزحيفه) و ينقل – أيضا – عن الخليل أنه كان يستحسن الزحاف في الشعر إذا قل ، وإذا توالى وكثر سمج . أنظر : قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كما مصطفى ، ط2 ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، 163 ، ص206 و ما بعدها.

10- د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ،ط3، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1965 ص157

11- د. خليل أحمد عمايرة: في نحو اللغة و تراكيبها ،ط1 ، جدة ،العربية السوعدية ، 1984، ص173

12- د.إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص 154

13- المرجع نفسه، ص 247 .

14- أنظر نجم الدين أحمد بن سماعيل بن الأثير الحلبي : (جوهر الكتر "تلخيص كتر البلاغة في أدوات ذوي اليراعي "(، تحقيق / د. محمد زغلول سالم ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، مصر،؟ ، ص 36.

(15) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1 دار العودة ، بيروت، 179، ص277

وقفة نقدية على أطلال الشاعر الراحل

خضر بدور*

هو الشاعر العربي خضر بدور... شاعر شامي الروح والموطن، سوري الأصل والفصل والمولد جزائري الجنسية والمُقام والمَقام غنائي التجربة، رومانسي الملة، "نزاري" النحلة ...

خضر بدور ذلكم الشاعر الفنان الذي اعتلى سهج رياح الصبا أيام الستينيات الغوالي ذات يوم عربي عاصف من أيام ما قبل تاريخ حزيران القائظ قادما مع الطيور الشعرية الجميلة المهاجرة من الضفاف الشرقية لنهر العاصي حيث مدينة (سلمية) مسقط الرأس ومهبط الشعر أو "عروسة الشعر والحب والصفاء" كما ينعتها هو نفسه، ليحط على خمائل وطنه الثاني (الجزائر)؛ أعني بلدي هذا الذي كان آمنا ذات أيام خوال...

جاء معبأً بطاقة شعرية خام، فكان لهذا الوطن الغالي أن شرف باحتضان صنائعه الشعرية المتتالية.. كان فخورا بوطنيه، ورحل المسكين، وهو على مشارف الستين (ت1997) دون أن يدري بأنه سيصبح "كصاحب الجنتين" خسرهما معا.. فلا سورية تذكرته ولا الجزائر خلدته...

لكن ومن باب الاستدراك، سنقف - اليوم- وقفتين (للنقد وللذكرى) على محطتين اثنتين من محطات هذا القطار الشعري المسافر إلى غير رجعة...

هو ذا شاعر عاشق (وهل يحترف الشعراء غير العشق؟ !) يزرع أزهارا (لا كالأزهار) سقاها بري دمائه الزاكيات، ورعاها بحنانه الدافق

---

* نشرت في مجلة "إبداع"، قسنطينة، عدد 2، مارس – أفريل 2002، ص ص 20 – 28.

ليقطفها (أزهار حنين) شذية يانعة، ثم يقـدمها لقرائـه وعـشاقه أريجـا شـعريا أخاذا موسوما (أزهار الحنين)، وهـل يملـك شـاعر أن يقـدم لـذوي المـودة والقربى إلا أزهارا؟..

(أزهار الحنين)هو عنوان مغامرة شعرية ثالثة للشاعر خضر بـدور في عـالم الطبع والنشر مسبوقة من – تحصيل الحاصل- بمغامرتين اثنتين، فضلا على رحـلات منسية إلى عالم لبراءة مع أجواء الكتابة للطفل؛ يوم استحم في أعماق (النهر الحزين) أولا ويوم تشمم (عبير الأرجوان) ثانيا.

وهاهو ذا ثالثا يمد أنامله الشعرية اللطيفة ليقطف مـا تيـسر مـن أزهـار الحنين جامعا إياها في هذه الباقة الجميلة التي تضم ثلاثـين زهـرة كاملـة أعـني ثلاثين قصيدة مختلفة الأشكال والألوان.

صدرت أزهار الحنين سنة *1993* في طبعة أنيقة عن مطبعة الكاهنة بالدويرة (تيبازة- الجزائر-) عبر *86*صفحة تزينها لوحة شعرية فتانة للفنان رشيد قارة حسن ورسومات داخلية للفنان نفسه وأخرى للفنانة الأديبة فضيلة الفـاروق.. (أزهـار الحنين) باقة شعرية فواحة طافحة بأريج الحب عابقة بعبير الحنين يرفعهـا صـاحبها –بغير مناسبة- إلى حبيبته المتعبة تارة كما هي الحال في قصيدة (ديوان شعري):

ديوان شعري حديقة

نغم لساعات الطرب

فزهوره ووروده

شلال عطر منسكب

هو نبع ضوء دافق

هو نهر حب مضطرب

فتصفحيه.. وتوسديه

فلعله يا أنت ينسيك التعب

وإلى حبيبته المغرورة التي ما استطاع أن يهديها غيرها تارة أخرى كما في قصيدة (الأني؟):

الأني مفتون فيك

سيدتي ماذا أعطيك

لا ذهبا عندي لا مالا

لا قصرا عندي أهديك

لا شيء لدي أقدمه

أ قصيدة حب ترضيك

قولي فحديقة أشعاري

هي أغلى من ذهب الأرض

وحروفي نهر من عسل

ترضي لغرورك ترضيك...

وهي في موقف آخر كما في قصيدة دعوة للرجوع هدية يحملها عاشق على شرفات الغربة والأحزان انتظارا لحبيبته الغائبة:

عودي كما كل الطيور مع المساء

عودي كما كل الزهور مع الحقول

عودي كما كل النجوم إلى السما

عودي إلى كوخ البراءة.. والبساطة والهناء

عودي إلى العش الذي آواك

في عز الشتاء

عودي لصومعة بها عشنا

ككل الأنبياء

وهي في قصيدة(اذكريني) إكليل على ثرى الذكريات الدارسة والأحلام البائدة:

تلكم الأيام ما أجملها انسحبت عنا كظل للوراء

كانت الدنيا لنا أرجوحة نرتمي فيها بأحضان الصفاء

وقد تنقلب هذه الباقة منقلبا آخر فتأخذ صورة الهيام بمدينة معينة كشكل من أشكال الحنين إلى الأوطان كما في قصائد (مليانة) (أغنية للوطن) (الرجوع للوطن) (مدينتي حبيبتي).

ينتمي خضر بدور إذن وجدانيا ورؤياويا من خلال هذه الصورة الدلالية العامة إلى المدرسة الرومانسية العربية التي اغتدت كلاسيكية في المنظور الفني والزمني لعصرنا هذا وملامح ذلك في أزهار الحنين واضحة لا تخفيها خافية إننا حين نقرأ قصيدة (اذكريني) نشعربحضور قوي لأطلال (إبراهيم ناجي):

كم لعبنا بين أجفان المسا

وافترقنا بوداد وهناء

أمنيات الأمس أضحت خبرا

وسحابا تاه في عرض الفضاء

رب حلم عاد من رحلته

رب يوم جاد يوما باللقاء

وحين نقرأ تلك القصائد المضمخة بالحنين إلى مسقط الرأس نشعر بحضور صوت (إيليا أبي ماضي) في مناجاته الشعرية الأثيرية للشرق ولبنان من أقاصي نيويورك..

ولعل القاموس الشعري الذي يغرف منه الشاعر خضر بدور قريب جدا ومتقاطع إلى حد كبير مع قاموس شعراء من طراز (ناجي، أبي ماضي، علي محمود طه، والشابي...) وها هي ذي النماذج اللغوية المتفرقة شاهدة على ذلك: (كم لعبنا بين أجفان المسا، أمنيات الأمس أضحت خبرا، ارتوينا من ينابيع الشقاء، تباريح الاشتياق، القبلة الأولى، الحنين، الأزهار، أحلام الصبا، نجوم السماء، أسراب البلابل، أجمع آلامي وحدي...)

دون أن نغفل الإشارة إلى تلك الأطياف والأجواء النزارية (نسبة إلى نزار قباني) التي تلوح في بعض قصائد المجموعة لعلها أن تكون أجلى وأوضح في قصيدة (صدى الكلمات) التي تكاد تتحول إلى توقيع أو تنويع على "كلمات نزار قباني" القصيدة الشهيرة التي تغنت بها ماجدة الرومي ولكي يكون القارئ شاهدا على هذا التداخل أو التأثر نحيله على بعض الأبيات من صدى الكلمات:

يطربني حين يغازلني

بكلام مبحوح النبرات

يسمعني أحلى قصائده

في ليل مخمور النسمات

يتحفني بأروع أغنية

كصلاة ليست كالصلوات

ينسيني الدنيا بما فيها

ويعيد شبابي في لحظات

فألوذ لصدره باكية

تتساقط من عيني العبرات

ويضمني بين ذراعيه

بحنان مشبوب الرغبات

وربما كان عنوان القصيدة ذاته (صدى الكلمات) تأكيدا لهذا الصدى التراري.

تتوزع (أزهار الحنين) بين البناء العمودي حينا والبناء الحر أحيانا أخرى كما تتوزع بين جملة من الأوزان والبحور (حوالي سبعة أوزان مختلفة) يستبد وزن الكامل (متفاعلن) بريادتها الإيقاعية؛ برصيد تسع قصائد من أصل ثلاثين، تليه أوزان أخرى كالمتدارك والرمل ثم الخفيف والبسيط والوافر والمتقارب بدرجة أقل.

ولم تسلم (أزهار الحنين) من أخطاء إيقاعية متمثلة في بعض الكسور العروضية كما في قصيدة (غيرة) ذات الإيقاع الوافر(مفاعلتن) التي يستهلها بكسر شنيع:

أغار عليك سيدتي من أمطار تشرين

والخلل واضح في نقص حركة قبل حرف (من) .

وفي قصيدة (كلمات خاصة جدا)، ذات الإيقاع المتدارك الخببي (فعلن) تصطدم الأذن الإيقاعية بهذا الكسر: (أغدا ألقاك سيدتي) وكان الوزن يستقيم بيسر لو أنه قال مثلا (أغدا ألقاك أيا سيدتي).

وفي قصيدة (الرجوع للوطن) ذات الإيقاع الكامل نلاحظ أنه يخرج في مستهل القصيدة عن الوزن المعتمد: (إني أعود إليك اليوم يا وطني) وهذا ليس من الكامل كما توهم شاعرنا بل من البسيط ثم يعود بعد ذلك إلى الكامل (أني أعود محملا/ بالحب بالأحلام بالآمال بالألم..)

وفي قصيدة (رفيف العبير) العمودية ذات الإيقاع الخفيف نلاحظ في أول شطر منها خروجا إلى وزن المتدارك (رفة من ضياء ورعشة من نور) مع أن الوزن كان يستقيم تماما لو حذف همزة ضياء وهو جائز له وفي قصيدة (مليانة) أيضاعند قوله :

وصباح مشرقُ فتان وبساط أخضر من سحر

نلاحظ أنه وقع في خطإ تعارض القاعدتين العروضية واللغوية معتقدا أن عدم تنوين قاف (مشرق) سيشفع له سلامة الإيقاع الخببي مقابل عدم تنوين راء (أخضر) ومع أن الواقع اللغوي لا يتيح له ذلك لأنه إذا كانت علة عدم تنوين كلمة أخضر هي كونها ممنوعة من الصرف لأنها على وزن أفعل فإنه لا علة لعدم تنوين كلمة مشرق في وسط الكلام.

هذا إضافة إلى بعض الأخطاء اللغوية القليلة كقوله : (أمنيات الأمس لم ندركُها) بضم الكاف حتى يستقيم له الوزن "الرملي" وكان الصواب أن يجزمها بالسكون.

وأيضا قوله: (فكنت أوفى حبيبا)، والصواب هو الجر بالإضافة (حبيب) ولا تخريج هنا للنصب على التمييز. وقوله: (ومن شمس إذا طلت) والصواب أطلت بإثبات الهمز لأن التعبير الأول عامي.

وقوله: (كانتا عيناه) ولئن كانت هذه العبارة صحيحة على الشذوذ فإن الأفصح ألا يثنى الفعل الواقع قبل الإسم المثنى وألا يجمع لأن القول الأول لا يعني إلا عودة عفوية إلى لغة (أكلوني البراغيث) البائدة...

(طقوس الكتابة بالنار) هي رابع مجموعة في مسيرة الشاعر الطويلة نسبيا إذ تناهز الأربعين من العمر وما شاء صاحبنا لهذا الطواف الشعري أو يتوقف بل شاءت الأقدار...

39قصيدة أو 39طقسا من (طقوس الكتابة بالنار) موزعة على 110 صفحة من الحجم المتوسط رسومها الداخلية منسوجة بريشة الفنانة الجزائرية فضيلة الفاروق بينما اكتفى الفنان محمد سعدالدين بتطريز غلافها الخارجي ...طقوس الكتابة بالنار عنوانها وهو عنوان يتداخل مع عنوان أو ل دواوين الشاعر الصوفي العملاق عثمان لوصيف (الكتابة بالنار) تداخلا سطحيا لا يقوى على الولوج إلى الجوهر التناصي.

39 قصيدة كاملة لا تكاد تختلف عن أخواتها في (أزهار الحنين) فهي في عمومها سراح ورواح في حقول الزنابق والبنفسج والياسمين تارة وترديد لذكريات الماضي على أطلال العشق الخائب تارة أخرى وهي في حالات استثنائية بكائيات على الوطن المغتصب كما في (أغنية للوطن):

يا سارقا وطنا **كنا عشقناه**

في دفتر الزمن **شمسا رسمناه**

في القلب موضعه **في العين سكناه**

ترابه الغالـــي حبا سقينـــاه

وصرحه العالـــي نحن بنينـــاه

لا تفرح الشمس إلا برؤيـــاه

أو يرقص الغيث إلا لملقـــاه

إلى آحر هذه المرثية الرقيقة وما عدا هذه الشاردة فإن طقوس الكتابة بالنـــار عموما عبارة عن كشكول أنثوي يقلب الشاعر صفحاته متنقلا حيث شاء من الهوى بين (سليمى وهند ووفاء وليلى ودنيا وكريمة وسهى وآمال وحورية...)

وتلكم همة الشعراء الأدبية وفاتحة غواياهم ...

على غرار (أزهار الحنين) فإن طقوس الكتابة بالنار هـــي الأخـــرى صـــدى للتجربة الرومانسية العربية خلال الثلاثينيات والأربعينيات التي يبدو أنها قد حلت في روح الشاعر خضر بدور حتى غدا شفاؤه منها أمرا ميؤوسا منه:

والمجموعة مطعمة بنفحات نزارية واضحة لعلهاأن تبلـــغ أوج وضـــوحها في قصيدة عواصف الحب:

عيناك سحابة أشـــواق طلعت من عمق الوجدان

و عواصف حب راعـــدة تتحدى جنون البركـــان..

فأنا بحـــار محتـــــرف هزمته شظايا الأزمـــان

سفني لا تهدأ في مرســـى وتقاوم غضب الخلجـــان

إنها أبيات كفيلة بإحالتنا مباشرة على قصيدة نزار قباني الشهيرة (نهر الأحزان) التي ذاعت بين الناس وشاعت حين تغنى بها المغني الخليجي خالد الشيخ تحت توقيع (عيناك) ومنها:

عيناك كنهري أحـــزان ... نهري موسيقى حملانـــــي

أأقول أحبك يا قمـــري ... آه لو كان بإمكانـــــي

فأنا لا أملك في الدنـــيا ... إلا عينـيـك وأحزانـــي

سفني في المرفأ باكيـــة ... تتمزق فوق الخلجـــــان

فأنا إنسان مفقـــــود ... لا أعرف في الأرض مكـــاني

إنها محاكاة واضحة للنص النزاري معجما وتركيبا وإيقاعا...

عثرات في الوزن واللغة

39 قصيدة يستبد المعمار العمودي فيها بـــ29 قـصيدة كاملـة مقابـل 10قصائد لصالح المعمار الحر وهو جنوح معهود لدى الشاعر.

كما تتوزع إيقاعيا بين 09 أوزان مختلفة بنسب متفاوتـة حيـث يـستبد وزن الوافر بــ10 قصائد كاملـة (حـوالي ربـع الـديوان) بـل يـشاطر وزن الكامل قصيدة أخرى ممزوجة هـي (رحلـة النـسيان) الـتي تبتـدئ (كاملـة متفاعلن):

كل النجوم تبرجت

وتعطرت

وتوافدت ...

وتنتهي وافرة (مفاعلتن):

على إيقاع ذكراها

ينام العاشق الوهان

أياما..وأياما

وينتظر

ويدخل عالم الأحلام

أعواما وأعواما

فلا أثر ولا خبر

وثمة مسوغات إيقاعية للمزاوجة بين الكامل والوافر تعزى إلى ما يربط أحدهما بالآخر من تجانس موسيقي حيث يقعان ضمن دائرة عروضية واحدة هي (دائرة المؤتلف) وتفعيلة (متفاعلن) هي فرع من الأصل (مفاعلتن) وإذن فالكامل هو مقلوب الوافر.

وبعد الوافر تأتي أوزان :الكامل والرمل والبسيط وبست قصائد تجري في كل بحر منها ثم المتقارب بأربع قصائد ثم أوزان أخرى أقل شأنا كالخبب والسريع والطويل والخفيف...

وتحكم الشاعر في زمام البناء الإيقاعي لا ينفي على أية حال وقوعه مرة أخرى في في بعض العثرات العروضية من طراز:

- (كنت حبيبتي سباقة) بما لا يستقيم معه وزن المتقارب إلا بخرم أول التفعيلة أو "اختلاس" ياء ضمير (حبيبتي).

- (ذات يوم.. لم يعدقلبي الصغير بسعك) حيث يتعثر وزن الرمل بين كلمتي (الصغير) و(يسعك).

- (لا تسأليني عن مدى حبي وعن ألمي) حيث لا يستقيم وزن البسيط إلا لو قال (لا تسألي) بدل (لا تسأليني).

- (تألقت كالزهرة يا رونق   كصبح بأنواره يشرق) ففي الشطر الأول من البيت كسر صارخ لوزن المتقارب لا يمكن أن يجبر إلا لو قال مثلا : (تألقت كالزهر يا رونق).

- (فقاومي يا آمال جموح قلبي) حيث لا يستقيم وزن الوافر إلا بـاختلاس "ياء" (فقاومي) وتعويض مد "آمال"بـ "أمال".

كل هذا بالإضافة إلى بعض العثرات اللغوية كتشديد "ميم" "الدمّ" في قولـه: (دمّا بكيناه) والصواب بل الأفصح أن يخفف وإثبات مد (بما) في قوله (بما أناديك؟) والصواب أن يحذف ..وجمعه بين (لن) النفي الأبدي و(بعد) التي تؤكد النفـي إلى الوقت الحاضر فقط في قوله (لن تقوم القيامة بعد) والصواب ألا يجمع بينهما...

وأخيرا يبقى الراحل خضر بدور رغم هذه العثرات وتلك المعايب صوتا شعريا عربيا صافيا سقط سهوا من العهود الرومانسية الخوالي...

إحالات

• خضر بدور: أزهار الحنين (شعر): مطبعـة الكاهنـة الـدويرة، الجزائـر، ديـسمبر1993 (86صفحة).

• خضر بدور : طقـوس الكتابـة بالنـار(شـعر)، مطبعـة الكاهنـة، الـدويرة، الجزائـر، ماي1994،(110صفحة)

محمد بلقاسم خمار
بين " مواويل الحزن " و " ياءات الحلم "*

مع بدايات القرن الحادي والعشرين، كان الشاعر الجزائري الكبير محمد بلقاسم خمار قد بُلِغَ السّبعين من عمره أو تجاوزها قليلا، وكانت تجربتُه في تعاطي المَنْشطات الشعرية قد ناهزتْ نصْفَ قرن من الزمان، أفناه في مسيرة شعرية ظافرة تتحرّك بانتظامٍ يحكُمه منطقُ (إفراط ولا تفريط)، خلافًا لمعظم شعراء جيلِه، الذين منهم مَن قضى نَحبَه كأحمد الغوالمي (1920-1996)، والدكتور صالح خرفي (1932-1998)، والدكتور أحمد عروة الذي انتصر فيه الطبيبُ على الشاعر قبل أن ينْهزمَا معا بوفاته مع مطلع التسعينيات، ومنهم من ينتظر بعيدًا عن مرفإ الشعر؛ في ظل الانشغال الأكاديمي للدكتور محمد ناصر وما يخيّم عليه من صمتٍ شعري مطبق، وانصراف الدكتور محمد الصالح باوية إلى مهنة الطّبّ، وانشغال الدكتور بلقاسم سعد الله عن الشعر بكتابة التاريخ، وتردّد أحمد الطيب معاش بين همومه الشعرية ومَهامّه الدبلوماسية قبل أن يلقى ربه، ثم ترهّل عبد القادر السائحي وارتماكه،... .

أمّا بلقاسم خمار فلا همَّ له إلا الشعر، وقد كان تقاعدُه الوظيفي فرصة جديدة للاختلاء الأبدي بالقصيدة، ولَمْ يُثْنِه التقدّم في السّنّ عن الانهمار سيولاً شعرية دافقة حتّى في مَواسم (اللاّشعر) التي تتخلّل وجودَنا من حينٍ إلى آخر!؛ فبَعْد أن نَظَرَ قُرّاؤُهُ " أوراقًا" ناضِرَةً أول مرّة (سنة 1967)، وقطفوا زهور "ربيعه الجريح" مَثْنَى (سنة 1970)، واستظلوا بـ "ظلاله وأصدائه" ثُلاَثَ (خلال السنة نفسها)، واستناروا بـ "حرْفه الضوئي" رُبَاعَ (سنة 1979)، وتغنّوا بمعجزات "الجزائر ملحمة البطولة والحب" خُمَاسَ (سنة 1985)، وتَحسَّسُوا أوجاعَ

---

* نشرت في مجلة (عمّان)، الأردن، ع 84، حزيران 2002، ص ص 42-44.

"إرهاصاته التّرابية" سُداس (سنة 1986)، ها هو ذا يُخمّسُ سُداسيته بمجموعتين اثنتيْن أُخريَيْن، عاش مخاضهما في الجزائر، ووَضعَهما مهرّبتيْن في بلاد الشام!... .

ياءاتُ الحلم الهارب:

صدرت (ياءاتُ الحلم الهارب) عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب بعمّان سنة 1994، في إطار مشروع "نشر كِتاب واحد على الأقل من كل قطر عربي"، ضمن 133 صفحة من الحجم المتوسّط، وفي طبعة فاخرة جدا.

ويبدو خمّار -في هذه المجموعة على الأقل- شاعرًا يحترف الأحلام بامتياز، وهي حِرفةٌ غيرُ محمودة العواقب، لاسيّما إذا كانت أحلامُه قوميةً في هذا الزّمن العربيّ الغاشم!...

تضمّ المجموعة 20 قصيدة تستحدي الأحلام العربية الهاربة، وتَلُوذُ بها من واقع الشّتات الذي يُسيّج الحدود العربية، فلا تملك إلا أن تَغْمر الحلم الهارب بياءات النّداء البعيد.

وتتوزّع بنيتُها الهندسية بين النّمطين: العمودي والحرّ، لصالح الأول بــ 12 قصيدة، مقابل ثماني قصائد للآخر، وهو أمرٌ ليس بالغريب أمامَ شاعرٍ كبلقاسم خمار الذي ترعرعَ في أحضان العَمود الشعري ثم خرجَ عليه (لا كخروج أبي تمام ومسلم بن الوليد...!) خروجًا محمّلاً بأمَارات العودة، ولْنتذكّر -هنا- أنّ "خمّارًا" هو أحدُ المؤسّسين للقصيدة الحرّة في الجزائر؛ وهو رَابعُ أربعةِ شعراء (إضافة إلى سعد الله والغوالمي والسائحي الصغير) يتنازعون ريادتَها الأولى، وإنْ كان تاريخ الأدب الجزائري قد فَصَلَ في المسألة بالحكْم لصالح بلقاسم سعد الله بقصيدته الرائدة (طريقي) سنة 1955.

والطّريف في الأمر، هو أنّ معظم هؤلاء الرواد "الأحرار" (ومنهم شاعرنا خمّار) سرعان ما عادوا للاحتماء بطريقة الأوائل في الكتابة الشعرية، بل إنّ أحدَهم

(وهو أحمد الغوالمي) قدْ قَلَب ظهْر المجنّ للشعر الحر، ناعتًا إيّاه –بسخرية مُرَّة!– " الشعر الحافي الخالي من الأوزان والقوافي "!، فكانت "حُرِيّتهم" الشعرية أضيقَ أفقًا من فلسفة الدعوة إلى الشعر الحر، ولم تكن "القصيدة الحرة" سوى عَرَضٍ تجريبيّ طارئ في حياتهم الشعرية، فكانوا –في أحسن أحوالهم– على مِلّة نازك الملائكة!.

تتوزّع "ياءات الحلم الهارب" إيقاعيا بين 09 تشكيلات عَروضية، يُهيمن عليها إيقاعًا (المتقارب) و(الرجز) بأرْبع حصصٍ لكلٍّ منهما؛ إضافةً إلى حصةٍ أخرى بالمناصفة، تُطالعُنا بها قصيدة "إشارات من ذاكرة خريفية" (ص 92) التي يستهلّها بـ (فَعُولُنْ):

" يقول حكيمٌ من الشعْب،

يعالجُ مرضاه بالكيِّ

والعشْب

والكلمات المآثِر..."

ثم يختمها بـــ (مُسْتَفعِلُنْ):

" يا خَلَفًا بلا سَلَفْ

يا سَلَفًا بلا خَلَفْ

لا تضْربوا كفًّا بِكَفْ

أصاب رأيَكُمْ تَلَفْ

في الركض من أجْل الصُّدَفْ

بغيْر فكْرٍ أوْ هَدَفْ

حتّى رماكمْ منعطَفْ

بدون ساقٍ أو كتفْ..."

وهو تنويعٌ إيقاعي محمود، لم نعهده لدى شاعرنا منْ قبل!.

وبعْدها تتوالى إيقاعاتُ: الكامل (03 قصائد)، والخَبَب (03 قصائد)، والخفيف والوافر والبسيط والمجْتث والرّمَل (بقصيدة واحدة لكلّ وزن).

وفي قصيدة "بطاقة شخصية إلى ولدي" (ص 76)، نسجّل للشاعر تحديدًا إيقاعيا (شكليا) آخر؛ إذْ يركب بحر الرّمَل بثماني تفعيلات كاملة (أي بزيادة تفعيلة في كل شطر):

"ها هنا والذكريات البيض تستنجد بي * فاستفقْ يا ولدي واطرد ضباب الحجب

عربيٌّ يشهـــد التاريـــخ هذا نسَبي * عربيٌّ وكوجْه الشمس وجهي عربي..."

وقد عوّدنا الدّرْسُ العَروضي التقليدي تكْبيلَ هذا الوزن بثَلاث تفعيلات فقط (في كلّ شطْر)، مع اشتراط مَجيءِ الأخيرة منها محذوفةً وجوبًا (أي منزوعةَ السّبب الخفيف الأخير:|0||0)؛ حتّى إنّ صاحبَ (يتيمة الدهر) قد أقام الدنيا مِنْ حَوْلِ المتنبّي، لمجرّد أنه لم يلتزمْ بهذا الشرط في قصيدته الشهيرة: " إنّما بدْرُ بْنُ عمّار سَحابٌ... "!، فكيف لو كان (الثعالبي) حيًّا وقد فَعَلَ حمّار ضِعْفَ ما فعَلَ المتنبي؟!، بيْد أنّ الأطْرفَ والأجْملَ في ما يقوم به حمّار، هو أنه يصنعه بسَليقة إيقاعية صافية، لا تشوبُها شوائب الدروس والقواعد ولا أحكام الحلال والحرام، غير ما يصطفيه الخاطر الإيقاعي وتستسيغه الأذن الموسيقية، لأنّه جَهُولٌ بعلم العَروض؛ وقد صَرَّحَ ذاتَ حوارٍ صحفي، بما لا يقدح بَتاتًا في حِسّه الموسيقي والشعري، بأنّه -على طول عمره الشعري- لا يزال عديم التمييز بين سبَبٍ ووتد، وبين تفعيلة وأخرى، أو بين سَريعٍ وطويلٍ وبسيط وكامل...، لذلك أتمنّى أن تستأثر مثل هذه النماذج باهتمام عَروضي بالغ عِوَضَ بقاء الدرس العَروضي أسيرَ القواعد الجاهزة والأحكام المكررة المستوحاة من مرجعية شعرية لها سياقاتُها الخاصّة!...

وأخيرًا يتجلّى لنا صاحب هذه "الياءات" –بفطرته– وطنيا عروبيا مسْلمًا حدَّ النخاع.. مضمّخًا بالعَبير (النوفمبري) الخالد.. يتزّى حرقةً وأسى على "الوخذة العربية!".. يبكي وطنه المطعون –ببراءة الشيوخ الكبار– ويستعطف الخالق أن يرفق به:

" الله .. يا نِعْمَ السَّنَــدْ * أدعوكَ باسمكَ يا أَحَدْ

أُلطفْ بنا.. أنتَ الصَّمدُ * واحفظْ لنا هذا البلَدْ " (ص126).

" ربّي لقد جار الزَّمَنْ * وتشعَّبتْ فينا المِحَــنْ

واشتدَّ إِيلامُ الشّجــَنْ * يا ربُّ .. عَطْفكَ بالوطَنْ"

(ص127).

مواويل للحبّ والحزن:

صدرت (مواويل للحب والحزن) عن اتحاد الكتّاب العرب بدمــشق عــام 1994، في حدود أكثر من 170 صفحة، تضمّ 19 قصيدة.

وخلافًا للمجموعة الأولى التي تتحسّس الواقع الأليم، وتتحرك في أفق دلالي مستقبلي يسعى إلى اقتناص " الأحلام الهاربة "، فإنّ هذه (المواويل) الجديدة ترتدّ إلى الماضي، وتَحْفل بالذكريات والعهود الجميلة الخالية والرُّسُوم البالية: حتّى إنّ صاحبها يرسُم نفسَه " سندبادًا برّيا! "يطوف بأفْضيةٍ معلومة كانت يوم كان" زمان الوصْل "، ومنها دمشق التي قضّى فيها مَيْعَةَ عمره وزهرة شبابه، فأبى إلا أن يدخلَها –في شيخوخته– طائرًا مسلوبَ حاسّة الاتجاه:

" يا شام عندك من عذابي * ما في حنيني من تَصابي

فترفّقــي بــي زائــرًا * بالشّيب أبحث عن شبابي" (ص 09).

تمتاز هذه " المواويل " (واسْمُها على جسْمِها!) بالنغمة الهادئة والصورة البسيطة الشفّافة واللغة الرقيقة، وينتصر فيها القالب الحر -نسبيا- على القالب العمودي، بعَشْرة نصوص للأول مقابل تسعةٍ للثاني، عكْس المجموعة الأولى، مثلما تَسْبَحُ إيقاعيا بين خمسة بحور:

- المتدارك: 05 قصائد.
- المتقارب: 04 قصائد.
- الكامل: 03 قصائد.
- الرجز: 03 قصائد.
- البسيط: قصيدتان.
- الوافر: قصيدة واحدة.

وهو ما يمكن أن يُفسَّر -دلاليا- بنوعٍ من إدارة الظهر للقعقعة الخطابية الصارخة التي استهلكتْ تجارب كثير من شعرائنا الكبار الذين عايشوا الواقع الثوري وأخضعوا شعرهم لمتطلّباته، بما كان نقمةً على جماليات التجربة (وينسحب هذا الحكم على حيّزٍ معْتبر من "ياءات الحلم الهارب").

وقد بدأ شاعرنا ينحو – في مواويله الشجية – منْحى التجربة المغايرة التي انعكستْ – تلقائيا – بتلك الإيقاعات القصيرة الصافية، يبدو ذلك حتى وهو يعيش عِزَّ انخراطه في ثورة أطفال الحجارة، دونما انقيادٍ لحماستها الثورية الجارفة، عبر قصيدته " الأطفال الأبابيل" (ص 107):

"ولَمّا تجلّى على جبل النورِ

وَجْهُ الإلهِ المقطّب

في المرّة الأربعين

وأبْصر أحمدَ يُصْلَبُ خلْقَ المسيح

ويُحْرَقُ موسى

ويُنثرُ كالملْح بين الرياح

ويُطَنُ مروانُ في قلبه

على صخرةٍ للحنين

تَلاَ سورةَ الفيل

في غضب الويل والرفض

مدَّ بقبضته صِبْية الأرض

صَدْرَ البطاح

وحقْلَ الحجارةِ

أَعْطى الإشارة..".

إلى آخر القصيدة التي تعكس هدوءًا فنّيا مُستوحًى من قراءاتٍ تناصية واعية للتراث والتاريخ والرؤى القرآنية.

وأخيرًا، يبقى شيخُنا "حمّار" نخلةً شعريةً سامقةً باسقة، تكتنز كثيرًا من دلالات الأصالة وشموخ القيم الإنسانية النبيلة... .

هامش للسيرة:

- محمد بلقاسم خمار شاعر جزائري، من مواليد 1931 ببسكرة.
- دَرَسَ بمعهد ابن باديس (قسنطينة)، وجامع الزيتونة (تونس)، ودار المعلمين (حلَب)، وجامعة دمشق حيث نال الليسانس في الفلسفة والعلوم الاجتماعية.
- إطار سابق بوزارَة الشباب والرياضة، ثم وزارة الثقافة والسياحة.
- صوتٌ إذاعي عريق وقلمٌ صحفي بارز.
- أمين عام سابق لاتحاد الكتّاب الجزائريين، خلال عهدتيْن متباعدتين.
- له من الإصدارات شعرية:

(أوراق) 1967، (ربيعي الجريح) 1970، (ظلال وأصداء) 1970، (الحرف الضوء) 1979، (الجزائر ملحمة البطولة والحب) 1985، (إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق) 1986، (ياءات الحلم الهارب) 1994، (مواويل للحب والحزن) 1994.

نور الدين درويش في (البذرة واللهب)...
القطيعة مع الماضي الشعري*

هذه مجموعة شعرية جديدة لشاعرٍ متقادم نسبيا؛ إذْ توشك تجربته الشعرية أن تطفئ شمعتها العشرين.

إنما –بالأحرى– أشتات شعرية متفرّعة البنى والدلالات، ارتأى صاحبُها أن يجمع شعَثها في كتابٍ تَحسَبُ صفحاته جميعًا لكنّ نصوصه شتّى!.

لذلك فإنّ نور الدين درويش** ، في (مجموعته) هذه، لا يستهدف قارئاً بذاته، بل يُعايش بين قرّاء مختلفين يبتغيهم قادمين من كلّ حدب فني وصوب موضوعي، فكل قصيدة من قصائد هذه المجموعة تبدو هائمة في واديها السّحيق، مستقلّة بموضوعها ووسائل تشكيلها وحتى قارئها (لأنّ قارئ "حمامة السلام" –على سبيل المثال– مختلفٌ قطعًا عن قارئ "البذرة واللهب"، على الرغم مما بينهما من قاسم إيقاعي مشترك!)، لكنّها تشْترك في مفارقتها للمجموعتين السابقتيْن (السّفر الشاق) و(مسافات)، بل في اختلافها عن صاحبها أصلاً، أو بمعنى أدقّ اختلافها عن الملامح الشعرية لنور الدين درويش كما رسّختْها تجاربه الشعرية الأولى.

فمن الواضح أنّ نور الدين درويش القديم الذي سبق لنا أن وصمْنا أشعاره الأولى بظاهرة "المدّ الفكري والجزْر الفنّي"، وختَمْنا على (سفره الشاق) بالشمع

---

* صدرت مجموعة (البذرة واللهب) سنة 2004 عن دار أمواج بسكيكدة.
وكان يفترض أن تكون هذه الكلمات المقتضبات مقدّمة للمجموعة (بطلبٍ من الشاعر)، لكنها سقطت سهوًا أو عمدًا!.

** هامش للسيرة: ولد نور الدين درويش بقسنطينة سنة 1962.
خريج معهد الحقوق والعلوم الإدارية (1989). هو – حاليا – إطار إداري بجامعة قسنطينة. أصدر: (السفر الشاق) 1992، (مسافات) 2000، ط2: 2002.

التقليدي الأحمر الذي يَشي بشعريةٍ في خطر!، قد تطوّر في هذه الأشعار المتأخرة تطوّرًا نوعيا عملاقا؛ إذ انتقل من الجهر الصارخ إلى الهمْس الهادئ.. من الرّاجمات الشعرية إلى "القصيدة الصامتة" أو "القصيدة الصافية".. من (المعْنى) إلى (معْنى المعنى).. كان يصطاد القصيدة التي تُؤْتي أُكُلَها في حينها، فصار يكتب شعرًا يؤتي أكله في كلّ حين.. .

ليس معنى ذلك أنه أَفْرغَ الشعر من قضيته (فما كان درويش كذلك وما ينبغي له أن يكون!)، ولكنّه شَعْرَنَ القضيّة أكثر،، غَيَّبَ ملامحها المجرّدة وذوَّبها في الماء الشعري العذْب الفُرات...

إنها مرحلة ما بعد استراحة الشاعر المحارب (التي لاحت ملامحها في مجموعته "مسافات")، لكنّ الانتقال إليها لم يكن قطيعةً مع ماضيه الشعري لأنَّ احتفاءنا بهذا الاختلاف لا ينفي الاعتراف باحتواء هذه المجموعة على آثار قليلة من "جاهليته" الشعرية الأولى التي تبدو أوضحَ ما تكون في قصيدة (براءة)... .

لعلّها المُشاكَلة الاستثنائية التي تؤكدّ قاعدة التباين والاختلاف، وما يطبع هذه النصوص من رؤى مضبّبة يتداخل فيها الماضي التاريخي بالهمّ الحاضر، تحت ظلال خيالية كثيفة، تغلّفها لغةٌ بسيطة عميقة، وتحكمها إيقاعات جديدةٌ نسبيا؛ لا عهْد لصاحبها بها.

فمِنَ المفيد أن يعْرف القارئ أنّ قصيدة "حمامة السلام"، وبعدها "البذرة واللهب"، هما أول عهْد الشاعر بوزن الرّجَز، وأنّ قصيدة "حالتان" هي أوّل عهده بوزن المديد، وبعْد ذلك من حقّ الشاعر علينا أن نشهد له هيمنته الواضحة على هذه الإيقاعات الجديدة في أوّل مواجهةٍ له معها؛ ولولا أنني لاَزِبُ الصّلة بتجربته الشعرية، لَمَاصَدّقتُ أنها المرة الأولى التي يواجه فيها هذه البحور، لأننا بصدد تجربة متكاملة لا وجود فيها لآثار العيِّ والقُصُور... .

أمّا نظام التّقفية عنده فيقوم على هندسة إيقاعية مُحْكَمة، قد تكون أحْلى وأجْمَلَ في تلك النصوص الحرّة المميّزة بما يمكن تسميته (تقفية مقطعية) لها دورها في توحيد المقطع وربطه ورصّ صفوفه الجُمَلية، لعلّ صاحب هذه المجموعة أن يكون أحد الشعراء القلائل الذين يتميزون بهذا الضرب من الإيقاع.

أخيرًا، هو ذا نور الدين درويش حين يُصْغي قليلاً إلى المتطلّبات النقدية للشعرية الحديثة، لا نور الدين درويش الذي كان يصغي إلى قارئٍ معيّن بسيط في (السفر الشاق)، فحاولوا أن تنسوا ملامحه القديمة وما كان بينكم وبينه من عهد، ليتسنّى لكم اكتشاف صورته الجديدة.

وبعْد ذلك من حقّكم ألاّ تَثِقُوا بهذا الشاعر "الصَّابئ!"، وألاّ تَـأْمَنُوا عليـه هـذا العهد الجديد؛ إنه من أكثر الشعراء هَوَسًـا بـصِلة القُربَـى بـين الـشاعر والجمهور، وقد يعود إلى دينه القديم!، فتأملوه جيدًا قبل أن يغيب!... .

عمر بوذيبة

في باكورته الروائية (قبر يهودي)*

أجمل ما في هذه الرواية هو تموقع الراوي – كالعنكبوت – وسط هذه الشبكة السردية المتعالقة التي يتفنّن في نسج خيوطها، بشاعرية متدفّقة، من حول نواتها الحكائية الطريفة التي تقوم هاجسًا مستبدًا بلبّه، إذْ يقوم بدور المحقّق الذي يسعى إلى حلّ اللغز الذي يحرّك اللعبة السردية كلّها، إنه لغز (حرث قبر يهودي)، بيت القصيد وحجر البناء الحكائي، بسحْره الخرافي ورمزيته الدالة، يَمتد المسار الحكائي لينتهي إلى استنطاق الراوي ذاته الذي يدفع – أخيرًا – ثمن خطيئة لم يرتكبْها!.

ومن الطريف الرمزي أن يتشاكل فعل "حرث القبْر" – في الرواية – مع نظيره في الواقع الشعبي؛ حيث تقول العامة في أمثالها: "فلانٌ حرث الجَبَابِين" كنايةً عن فعلٍ في غاية السوء، سيّما إذا كان هذا القبر المحروث ينام على كنوز وافرة (كما هي الحال في الرواية)، ليُصبِح القبر معادلاً لوطنٍ أو فضاء ما يكتسي هالة من القداسة، ويصبح حرثُه استغلالاً بشِعًا، واستنزافًا نفعيا، وانتهاكًا لحرمةٍ مقدّسة... .

أين حدث ذلك؟ وكيف؟ ولماذا؟.. هي بعض الأسئلة التي لا تكشف إجاباتها إلا بعد القراءة الروائية، وربّما قراءة القراءة... .

تدور أحداث الرواية في مسقط رأس الراوي الذي هو نفسه مسقط رأس الروائي؛ في مكان جغرافي معلوم هو منطقة (بين الويدان) التي تتهجّى تسميتُها إلى فضاء مكاني شاعري يعبره نهران ممتدّان يؤطران الفضاء السردي لأحداث ما (بين

---

* صدرت هذه الرواية عن منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، سنة 2003.
وقد كتبتُ هذه السطور المقتضبة (بطلب من صاحب الرواية) لتكون – أصلا – مقدمة للرواية
لكنها لم تكن!!!.

النهرين) بالتفاصيل الجغرافية للمكان (سانطي، بونيصا، تاغراس، الفجّ، القـويطن، صخرة الكاف،...)، والشخصيات التي يجرّدها الراوي/ الروائي من بُعْدها الورقي الذي تتيحه المنجزات السردية الحديثة، ويعوضّها بشخصيات مـن الأفـضل أن نسميها - هنا - "شخوصًا" لأنه ينتزعها من الواقع مكتملـة بأسمائهـا وذواتهـا وصفاتها وبعض تعابيرها الاصطلاحية؛ كلغة (آحي.. هوه.. لايـن.. ارجـع..) الرعوية الفلاحية، وبعض التسميات النباتية الموغلة في الاصطلاح المحلي، والتي قـد تستعصي على غير أبناء "الدشرة"!.

قد يقودنا هذا إلى الحديث عن "الواقعية الفوتوغرافية" التي من لوازمها الإغراق في المحلية، والتي سبق لكثير من الدارسين الجزائريين أن آخذوا عليها ابن العمومـة والعشيرة إدريس بوذيبة في باكورته السردية (حين يبرعم الرفض) التي تشترك معها هذه الرواية في هذا المأخذ.

وليست المحلية في حدّ ذاتها عيبًا (أليست هي السبب الأساسي في شهرة الرواية الأمريكولاتينية؟!)، ولكن الروائي - في نظري - مطالبٌ بالحـدّ اللغـوي الأدنى الذي يؤمّنُ وجود الأرضية القاعدية المشتركة (بين الكاتب والمتلقي) التي يرتكـز عليها فعل القراءة والتأويل. وخاصة أن طموح هذه الرواية يتجاوز متلقـي (ابـن الزنقة) بكثير، وهو الطموح الواسع المشروع الذي يترجمه ذلكم الإهداء الـوجيز البليغ (إليك...!) الذي يجعل كلّ قارئٍ تقديرًا لهـذا الـضمير المتّـصل (كـاف الخطاب)، إنه إهداء رائع يورّط كلّ الناس في هذا الصّنيع الإبداعي ويجعلهم معنيين بهذه الرواية.

وعلى ما في هذه الرواية من لفتات فنية جميلة، فإنّ فيها - أيضا - أخطاءً فنية قد لا تُغتَفَرا، ليس هذا مقام التحقيق فيها. فقد كنا أطْلعْنا مؤلّفَها عليها في وقت سابق وقد شذّب وهذّب كثيرًا منها. ولكنها - في كلّ حال - عثـراتُ البدايـة الإبداعية ومزالق الرحلة الأولى التي لابُدَّ منها لكلّ مبدعٍ مغامر، نتمنى لـصديقنا

الحميم (عمر) أن يتجاوزها في مغامراته اللاحقة، ونتمنّى للقارئ الكـــريم شـــهية قرائية طيّبة مع هذا الطبق الروائي المختار.

هامش للسيرة:

ولد عمر بوذيبة سنة 1964 بمنطقة بين الويدان (ولاية سكيكدة) أنهى تعليمه المتوسط بتمالوس ولم يواصل رحلة الدراسة، لكنّه كوّن نفسه بنفسه، اشتغل في قطاع البريد والمواصلات أكثر من 10 سنوات ثم استقال ليتفرغ للقراءة والكتابة وحياته الخاصة.

له أعمال قصصية وروائية مخطوطة.

كان يوقّع كتابته الأولى باسم (عابر سبيل).

الأزهر عطية

يكتب الرواية لقرّاء الشعر! ...[*]

منذ أكثر من ثلاثين سنة، استهلّ الأزهر عطية[*] رحلة الكتابة قاصًّا مغامرًا مغْمورا، ثم شاعرًا مسافرًا مِن القلب (ديوان «السفر الروائي إلى القلب»)[1]، لكنه – فيما يبدو- ألقى عصا الترحال على الفضاء الروائي الشاسع الفسح، فكان من قُطوف هذا المأوى السردي الجديد رواية «خط الإستواء»[2]، ورواية «اعترافات حامد المنسي»[3]، وروايات أخرى نالت من الجوائز حظها، ولم ينلْ منها القارئ حظَّه إلا في وقت متأخر جدا ، (المملكة الرابعة، الروابي الجميلة، غرائب الأحوال،...).

لكنه كاتبٌ صامتٌ خارج منطوق نصوصه، زاهد في ما حوله، عازفٌ عن ضوضاء الأضواء الإعلامية، وصخب ليالي الوصل من سنوات الجزائر الثقافية! ، لقد تناسى التجمّع والتّجمهر في حضرة الولائم الثقافية –خارج مجاله الحيوي- فأُنسيَ نفسَه؛ لا الدراسات الروائية ذكرتْه، ولا تاريخ (الشعر الجزائري الحديث) أوْمَا إليه! ، ما أشْبَهَهُ ببطله «حامد المنسي»؛ فكأنه هو أو كأنّه إياه! .

(اعترافات حامد المنسي) عنوانٌ يلخّص حال الرواية وأحوال صاحبها، جملةٌ إسْمية التقسيم، ثابتة الدلالة، دائمتها، تتهجّى إلى ثلاثة عناصر يكمّل بعضُها بعضًا: (الإعترافات) وما تتضمنه من إقرارٍ على النفس بما يجب عليها فيه، ألا بئْس ما يفعل المعترف؛ فقد أورد صاحب (اللسان) حديث عمر: «أطردوا المعترِفين» أي الذين أقروا على أنفسهم بما يجب عليهم فيه الحدّ والتّعزيز، كأنه كره لهم ذلك وأحبّ أن يستروه على أنفسهم، وكأنّ المعترِف يحمل شقاءه في لسانه.

---

[*] نشرت في مجلة عمان الأردنية ، عدد 139 ، كانون الثاني 2007 ، ص ص 82-83 .

و(حامد)، اسم الفاعل المشتق من الحمد والمحْمد بمعنى الشكر وبخلاف المذمّة، و(المنسي)، إسم المفعول الوارد صفة لازجة بهذا الشخص «المتروك» (ويستحسن تخفيف الراء انسجاما مع الدلالة العميقة للكلمة في لهجتنا! ، كأنما ذاك قدره المقدّر عليه.

إنّ (حامد) في هذه الرواية هو النَّسِي المنْسي ابن المنسي في مَنْسَاه/مدينته، سمّته أمُّه «منسيا» حتى ينساه الموت الذي أتى على إخوته الثلاثة السابقين، نَسيَه الموت لتتذكّره الهموم والأشجان والمآسي، فهو الفقير ابن الفقير الخمّاس البائس، أستاذُ التاريخ والجغرافيا في ثانوية البنات، الذي لفظتْه المدينة ورسمتْه متصوّفًا وحيدا غريبا من النوع الذي لا يملك شيئا في حياته ولا يترك أثرًا بعد مماته (عاش ما كسب، مات ما خلى←ص146)، لا ملاذ له إلاّ حبّه لزميلة الدراسة في زمن الكُتّاب (زليخة): أو طالبته (ونّاسة)، أو عرّافة الحيّ (حدّة بوفكران)، أو العجوز المتسوّل الحكيم (ولد علي)... .

ومع ذلك فهو كثير الصبر، واسع الصدر، شديد التّحدي، ولوعٌ بالثورة على مدينته الجميلة التي لا تستحق إلاّ أن تزول (ص21)، يحلمُ بالطوفان الذي يعيد ترتيب المدينة كما يريدها، يسعى إلى التّشبّه بـ«ديوجين الكلْبي» (*diogine le cynique*)؛ ذلكم الفيلسوف الإغريقي الذي احتقر الغنى والأعراف والتقاليد والأخلاق السائدة، وقضى حياته في برميل، خرج يومًا في منتصف النهار وهو يحمل مصباحا ويردّد: (إنني أبحث عن رجل)! ،... .

مثلما يتشبّه بـ«عوج بن عناق» الملك العملاق الجبّار الذي ذكرتْه التوارة في سِفْر (يوشع بن نون)، والذي كان يفزع الناس بصرخته الجائعة: (إنني جائع يا من حان هلاكهم) فيتسارعون إليه بشتى أصناف المأكولات، وإذا تأخّرتْ عن ندائه عاقبها بالبول عليها، وذلك كاف لإغراقها في طوفانٍ رهيب.

إنّ رواية (اعترافات حامد المنسي) هي صياغة أخرى لرواية الأزهر عطية السابقة (خط الإستواء)، وما أشبه شخصيتها المركزية (حامد المنسي) بمثيلتها شخصية (علال ولد العريان) البنّاء المغبون الذي يعرّي الناس والمدينة ويتعرّى أمامهم «الجسر المنهَك الذي يمرّ عليه المترفون، المستغَلّ | الذي يتحمّل صوت الأقدام العابرة» المنسي -أيضا- في تاريخ مدينته «الواقف جسرَ عبورٍ وشاهدَ تحوّلاتٍ بين ماض جميل وحاضر مؤلم ومستقبل مأساوي (خط الإستواء: 141)، لفظتْه المدينة - مرة أخرى- لأنها تخشى ما يحمله من أسرار، وهو يتمنى -كحامد المنسي- أن يُغرقها في طوفان عرقه وعرق الحفاة العراة (ص183)، ويسعى -بجغرافية عادلة نبيلة- إلى الوقوف على «خط الإستواء» وتجريده من وهميته ليصبح حقيقةً، حيث يتساوى الناس وتتحقق العدالة الإجتماعية، كما يتساوى الليل والنّهار في المناطق التي يعبرها هذا الخط.

وربّما بدا لي أنّ هاتين الشخصيتين منسوجتان -إلى حدّ كبير- على منوال شخصية (صالح بن عامر الزوفري) في رواية الأعرج واسيني (نوار اللوز)! .

وفي كلّ الأحوال فإنّ هناك تطابقًا كبيرا بينهما وبين شخصية الأزهر عطية نفسه (علال ولد العريان المولود سنة 1943 في الرواية هو نفسه الأزهر عطية الشخص المولود في السنة نفسها، حامد المنسي أستاذ التاريخ بثانوية البنات هو نفسه الأزهر عطية أستاذ اللغة العربية بثانوية النهضة للبنات، الفضاء السكيكدي للروايتين هو نفسه الفضاء المهني والإجتماعي للأزهر عطية،...).

باختصار، إن (اعترافات حامد المنسي) هي رواية السيرة الذاتية إلى حدّ بعيد، وشهادة الروائي على ذاته وواقعه معًا، وإنّ الكلمة الأولى من عنوانها (اعترافات) تَشي باستخدام مبيّت للغة المناجاة الذاتية، ثم إنّ «حامد المنسي» هو نفسه الراوي، وهو مركز الفعل السردي الذي يضطلع به ضمير المتكلم (الأنا) الذي يسرد ذاته ويحوّل الذاتَ السّاردة إلى شخصية مركزية تتوحّد بالراوي الذي تسميه الدراسات

السردية حينها «الراوي الداخلي» المنتسِب إلى المتن الحكائي، المشارك فيه، بل هو محور الحكاية كلّها.

فلا عجب إذن أن تتحوّل رغبة «حامد المنسي» في الإعتراف بما يعتلج في أعماقه إلى مذكّراتٍ تتحدّى النسيان: تترجمها سيطرة ضمير المتكلّم على سائر ضمائر السرد الأخرى، مثلما سيطر ضمير المخاطب (المفضّل لدى أهل الرواية الجديدة)على رواية «خط الإستواء»، رغبةً منه في إيهام القارئ بأنّه هو ذاته المروي له وتوريطه –إذن– في حكاية الطوفان يودّ أن يغرقَ المدينة فيه،... .

ومع هذه «الرؤية المتصاحبة» (*vidion avec*) التي توحّد الراوي بالشخصية المركزية في ضمير (الأنا)، ينسج الأزهر عطية روايته (اعترافات حامد المنسي) في شكل مذكّرات شخصية أو «يوميات» على مدار أسابيع، بالكيفية نفسها التي نسج بها رشيد بوجدرة روايته (ليليات امرأة آرق) على مدار ستّ ليالٍ، ليترك «اعترافاته» تتهدّج في حديث الروح وبوح الذات لذاتها: بلغةٍ كانتْ مؤهّلةً لأن تكون أكثر شاعرية، بحُكْم وجدانية الضمير وحِسّ «حامد» الفني العميق، وقد أثقلتْها حروف الربط التي لا تكاد تترك للقارئ مسافات جمالية فارغة يملأها باستكشافاته الخاصة وتأويلاته المحتملة، وهيمنتْ عليها تقنية (السرد) برتابتها وثقلها أحيانا، لولا ما يتخلّلها –أحيانا– من مشاهد (وصفية) تُعلّق السردي وتغذّيه، فيمتزجان تمازجا ممتعًا يبلغ أوجَهُ الفني في اليوم الثالث من الأسبوع الثاني الذي يبدو أروعَ ما في الرواية كلّها بجوّه الشاعري وأسئلته الحيرى ولغته العذبة... .

ويختفي (الحوار) عن لغة الرواية –عموما– اختفاء له أثره، ولا مبرّر لذلك سوى استبداد الراوي بالرواية وإخضاعه لشخصياته (القليلة أصلاً والثانوية مَرْتَبةً) تحت سلطانه.

لكنه يعوّض هذا الغياب بحضورٍ صارخ للحوار الباطني (المونولوغ الداخلي) الممتدّ في أغوار ذات الراوي، تستحيل معه الرواية إلى مناجاة غنائية بالغة الطول،

إنّ من يقرأ هذه الرواية يُشفق على فضائها الواسع (مقابل تفضيل الراوي للأماكن الضيقة) المتمثل في المدينة الجميلة -برّها وبحرها- من ثورة «حامد المنسي» عليها، إذْ يمثّلها بالعجوز العارية النائمة على بطنها (ص25)، مثلما ينعتُها في «خط الإستواء» بالعاهرة الجميلة (ص50)، لأنها ثورة لا تبرّرها أحداث الرواية، بينما كانت رغبة «علال ولد العريان» في الثورة الطوفانية على مدينة (خط الإستواء) مبرّرة إلى أبعد الحدود؛ لأنها لفظتْه واختارتْ غيره بعدما قدّم لها عرقه وعَرق والده.

الملاحَظُ أخيرا، أنّ الكتابة الروائية عند الأزهر عطية تكاد تخلو من متْن حكائي قابل للإنصهار في حبكة (*intrigue*)؛ بِمَا هيَ أحداثٌ يتولّد بعضُها عن بعض، تسلك مسارًا سرديا محدّدًا، وتتلبّس بنسيجٍ حكائي محبوك، وفي غياب ذلك تخرج في شكل هواجس وإفضاءات سردية متقطّعة، ولذلك يمكنك -في تقديري الشخصي- أن تقرأ (اعترافات حامد المنسي) ثم تتوقّف في منتصفها، على أن تعود إليها لتبدأ من حيث شئت (لا من حيث توقّفتَ!) دون أن يُخِلّ كثيرًا باستيعابك لها، يمكنك أنْ تحقّقَ هذا الهدف دون أن تكون مطالَبًا بالإتيان عليها كلِّها، تماما كما تجْتَزِي بمقطع شعري من القصيدة الواحدة! .. ألاّ يقودني ذلك إلى المجازفة بالقول: إنّ الأزهر عطية يتّجهُ برواياته إلى قارئ الشّعر! .. وهل تُراه -إذن- أخطأ الطريق؟! .. أم أنّه طريق جديد لا يفقهُ سُلوكَه غيرُ الأزهر عطية الشاعر الروائي؟! . . .

ومهما يكن، فإنّ (اعترافات حامد المنسي) مكْسبٌ سردي ثمين، وصرخةٌ صادقة للمثقف (الصوفي) الأصيل المهمَل في شوارع المدينة المتعجْرفة، ومعادلٌ للأزهر عطية المنْسي في تاريخ الأدب الجزائري المعاصر (إلى أن يثبت العكس!)، لكنّه يتحدّى النسيان المشين بالكلام الجميل. . .

الهوامش :

(*) روائي وشاعر جزائري، من مواليد 1943 بولاية قالمة، تتلمذ في الكُتّاب حيث حفظ القرآن الكريم، ثم ارتحل إلى ولاية سكيكدة حيث استقرّ منذ 1962ن خرّيج معهد الآداب والثقافة العربية بجامعة قسنطينة في بداية ثمانينيات القرن الماضي.

عمل مدرّسًا في التعليم الإبتدائي، ثم مديرًا لمدرسة حرّة، ثم موظفًا إداريا، ثم أستاذًا في التعليم الثانوي.

نشر كتاباته الإبداعية داخل الجزائر وخارجها (الكويت، الإمارات،...)، عضو اتحاد الكتّاب الجزائريين.

1-الأزهر عطية: السفر إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

2-الأزهر عطية: خط الإستواء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

3-الأزهر عطية : اعترافات حامد المنسي، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2002.

تجربة الكتابة الروائية
عند عبد الملك مرتاض ومنعطفاتُ التجريب *

تسعى هذه الإطلالة النقدية العَجْلى إلى تتبّع المسار الروائي لدى عبد الملك مرتاض، وقراءته قراءةً بانورامية شاملة؛ تحاول أن تقف على مجْمل تجاربه ومنجزاته السردية في امتدادها الطويل على مدى زُهاء أربعة عقود، وما اعتَور هذا المسار من منعرجات ومنعطفات تجريبية لافتة، كانت – في كثير من الأحوال – علاماتٍ فنيةً فارقة لا في تجربة مرتاض فحسْب، بل في التجربة الروائية الجزائرية بشكل عام.

نحن إذن أمامَ (مَتْنٍ) روائي؛ بما هو مفهومٌ معْمَليّ (*Concept opératoire*)، يجعلنا نسمّي مُجْمل هذه المتون السردية المرتاضية – بحسب التوصيف السيميائي الغربي[1] – "مَتْنًا تركيبيا" (*Corpus syntagmatique*)؛ أي (مجموع نصوص كاتبٍ ما).

ويتشظّى هذا المتن التركيبي إلى ما يَرْبو على عشرة متون جزئية:

1. رواية (دماء ودموع)، هي فاتحة عهد مرتاض بالكتابة الروائية، كتبها عام 1963، ونشرها عام 1977 (مسلسلة في جريدة "الجمهورية").

2. رواية (نار ونور)، كتبها عام 1964، ونشرها عام 1975 (دار الهلال، القاهرة).

3. (قلوب تبحث عن السعادة)، رواية لا تزال مخطوطة.

4. (حياة بلا معنى)، رواية لا تزال كسابقتها.

---

* نشرت في مجلة عمان الأردنية ، عدد 122 ، آب 2005 ، ص ص 50 – 60

ويبدو ممّا يُستشفّ مِن سيرة مرتاض الروائية الوجيزة[2] (التي نشرها عام 1987) أنّ إحدى هاتين الروايتين، بل كلتيهما، قد كُتبتْ خلال الستينيات، مستوحيةً أحداثها من واقع الطلبة في جامعة الجزائر.

ومن المؤسِف أنه فات أوانُ نشرهما، اليوم، إلاّ على سبيل جمْع تُراث المؤلّف بأعماله الكاملة!... .

5. رواية (الخنازير)، كتبها عام 1978، ونشرها في الجزائر عام 1985.

6. رواية (صوت الكهف)، كتبها عام 1982، ونشرها في بيروت (دار الحداثة) عام 1986.

7. رواية (حيزية)، وقد نشرها عام 1988 (مسلسلةً في جريدة " الشعب").

8. رواية (مرايا متشظية)، نشرها في الجزائر (دار هومة) سنة 2000، ثم أعاد نشرها في اليمن (الهيئة العامة للكتاب بصنعاء)سنة 2001.

9. (هشيم الزمن)، مجموعة قصصية، هي الوحيدة من نوعها في مساره السردي، تتراوح تواريخ كتابتها بين 1969 و1985، وقد نشرها عام 1988. نستحضرها – في هذا المقام – لأنها موصولةٌ برواية (صوت الكهف)!.

10. (الحفر في تجاعيد الذاكرة)، أو سيرته الذاتية التي نشرها مرتين: إحداهما في دار هومة (2003)، والأخرى في دار الغرب بوهران (2004)، وتقع في 371 صفحة.

11. رواية (وادي الظلام)، وهي آخر تجاربه السردية، وقد ألقى فيها – مؤقتا – عصَا ترحاله السردي. نشرها سنة 2005 في طبعتين مختلفتين (دار هومة ودار الغرب)، ولم ندرجها ضمن متن هذه الدراسة، لأننا لم نتمكن منها إلا في وقت متأخر، لذلك نكتفي بالإحالة على دراسةٍ مهمّة للأستاذة الخامسة علاوي[*]، قرأتها

على أنها جزءٌ ثانٍ من (مرايا متشظية)، أو ربّما – بتعبير آخر – إعادة صياغة واقعية لمّا ورد مسرودا بصيغة عجائبية في الرواية السابقة.

هذا هو حصاد الرحلة السردية الشائقة الممتعة التي تؤتي أكلها بمعدل نص واحد كل أربع سنوات، وهو معدل إبداعي معقول إذا أُخذ في سياق الانشغالات العلمية والأكاديمية للدكتور عبد الملك مرتاض، وهي انشغالات عقلية كثيفة معادية للروح الإبداعية أصلاً؛ فكأنّ مرتاضًا مُهرِّبُ روايات جميلة!، وكأنّ الرواية عنده تنمو في غير تُربتها وتحيا خارج مجالها الحيوي!...

يمكننا أن نقسّم هذا المتن الروائي الثّريّ، بما هو مسارٌ سردي طويل مُتعدّد النتوءات والمنعرجات، إلى ثلاثِ مراحل أساسية:

أ. المرحلة الأولى (مسار البدايات)، أو مرحلة التأسيس والتقليد.

ب. المرحلة الثانية (مسار التحوّل)، أو مرحلة التخطّي والتجديد، التي شكّلتْ بدايات تجاربه " التجريبية".

ج- المرحلة الثالثة (مسار الانعطاف)، وهي مرحلة أكثر عمقًا، وأكثر تجريبًا، وأشدّ انقلابًا، وأجرأ توغّلاً في أعماق المرحلة السابقة.

لكلّ مرحلة من هذه المراحل حصادها، ولكلّ منها علاماتها الخصوصية التي نحاول الآن أن نتقصّى ما أُتيح لنا منها.

أ. مَسار البدايات:

ثمّة رأيٌ (لا يمكن أن يكون إلاّ مُريبا!) يستكثر أصحابه على عبد الملك مرتاض أن يكون روائيا إلى جانب كونه ناقدًا لا ريب فيه، حتّى لكأنّ الأمر يتعلّق بجريرةِ الجمع بين الأختيْن!.

وهو – في تقديرنا – زعمٌ مردود على أصحابه؛ ذلك أننا إذا أردنا أن نؤرخ للكتابات المرتاضية الأولى، لاحظنا أنّه كتب روايته الأولى في أفريل 1963 بالحيّ الجامعي بالرباط، وهو في سنته الجامعية الأخيرة (بجامعة محمد الخامس)[3]، بينما ألّف أوّل كتبه (النقدية وغيرها) عام 1967، ونشره سنة 1968 (القصة في الأدب العربي القديم)، بما يعني أنه وُلد روائيا أصلاً، قبل أن يَحيد عن الأصل، ثم يعود إليه تارة أخرى... .

يغطيّ (مسارُ البدايات) مرحلتَه الروائية الأولى الممتدة – زمنيا – من مطلع ستينيات القرن العشرين إلى منتصف السبعينيات.

ويستغرق هذا المسار رواياته الأربع الأولى (بما في ذلك ما ظَلَّ مخطوطًا منها، ممّا سمحْنا لأنفسنا بقراءته من العنوان وحده!) التي حاول خلالها أن يؤسّس لذاته الروائية من خلال النّسْج على منوال التقاليد الروائية العربية السائدة التي أُتيح له أن يقرأها يومَها، في غياب مرجعية روائية جزائرية آنذاك (حيث إنّ عدد الروايات الجزائرية المكتوبة بالعربية لم يكن يتعدى أصابع اليد الواحدة على ذلك العهد).

فليس في الإمكان أبدع ممّا كان، كما يُقال، إذن، ولا عجب أن تكون عناوين هذه المتون أفضلَ دليل على بدائيتها وما تطبعُها من دلالات تقريرية مباشرة تؤجّل متعةَ التّلقّي (قلوب تبحث عن السعادة، حياة بلا معنى)، ومن حِرص بلاغي قديم على توشية العنوان بما أُتيح من ضروب المقابلة والطباق والجناس، فكان من آلاء ذلك هذه النّسوج المتشاكلة (نار ونور، دماء ودموع) التي تتشاكل مع نظيراتٍ لها في الاستعمال اللغوي العادي (آمال وآلام، واقع وآفاق،...). ولتفادي مزيدٍ من التعميم، نَعُوج على نموذج روائي معيّن هو رواية (نار نور)[4] التي تبدو أكثر اقتداراً على بلورة ثقافة المرحلة.

وهي رواية ثورية مطبوعة بالحماسة الشبابية والاندفاع النضالي، سبق للناقد المرحوم محمد مصايف أن أدرجها ضمن " الرواية الهادفة" ونعتها بـ "العمل الأدبي المتسرّع"[5]!.

ينتمي الزمن الخارجي لهذه الرواية إلى زمن تاريخي محدّد هو ثورة التحرير الجزائرية الكبرى، إذْ تصوّر كفاح الشعب الجزائري في المدينة أولا، وفي الغرب الجزائري ثانيا، وهي أفضية (فضاءات) سعى الروائي إلى أن يُعيد لها اعتبارها النضالي من حيث ظنّ آخرون أنها قد قصّرتْ في ذلك.

تدور أحداثها في فضاء ثوري مَديني (أوْلى به أن نسمّيه مكانًا، بالنظر على دلالته الجغرافية الواضحة)هو حيّ سيدي الهواري بمدينة وهران، يستقطبه البطل (سعيد)... طالب البكالوريا الذي قاطع الدراسة ليتفرّغ للعمل الفدائي، ويغدو خطيبًا ثوريا يؤلّب زملاءه ويّذكي فيهم لهيب الثورة، بل يتجاوز القول إلى الفعل؛ إذْ يضع قنبلةً في ملهى ليليّ، ثمّ يُبْلي البلاء الحسن في مظاهرات عارمة يتصدّى لها المظليون،... .

تؤازره في هذه الأعمال البطولية ابنةُ خاله (فاطمة) نموذج المرأة الجزائرية الثائرة التي تشارك الرجلَ نشاطه الثوري، إذْ تدلّه على سلاح والدها، وتضحّي بحبّها له في سبيل الجهاد، وبنفسها في سبيل الوطن.

تنضاف إليهما شخصيات ثورية أخرى يفرّقُها الجنس والعمر والمهنة...، وتوحّدها الثورة في سبيل الوطن، أمثال: قدور (خال سعيد) الدركي المتقاعد الذي يُسجن ويعذّب ثم يستشهد، والعجوز حلّومة التي بلغت أرذل العمر دون أن يمنعها ذلك من العمل البطولي؛ إذْ تُتخذ دارها المقفرة مخبأ للسلاح والرايات الوطنية، وإنْ كان ظهورها على مسرح الأحداث يتأخّر إلى الصفحة (105) من الرواية.

بالإضافة إلى شخصيات أخرى أقلّ رتبةً سردية كخديجة والهواري وعمر ورشيد وعبد القادر... .

وعمومًا فإنّ هذه الرواية لا تقوم على شخصيات فنية بل تقوم على أبطال، بأتمّ معنى البطولة، مصوَّرين تصويرًا إعجازيا مثاليا يتجاوز طبائعهم البشرية في كثير من الأحوال؛ حيث يبدو (سعيد) كأنه تارزان (*Tarzan*) في صراعه البطولي ومغامراته السينمائية مع الوحوش الضارية!... .

أمّا (فاطمة) فهي امرأةٌ لكنّها ليست ضعيفة كالنساء! (ص 97)، والعجوز حلّومة معجزة "من معجزات الدهر" (ص 105)، والطالب الذي أزمع على تعليق الراية الوطنية، رغم تحذير المظليين، "كأنه شخصٌ غير مرئي" (ص 153)، أمّا (عمَر) - ومع أنه شخصية ثانوية في الرواية - فإنّ الراوي يسمو به فوق آدميته، ويقدمه في هيئة (سوبرمان) على أنّه "الشيطان الذي لا يُصاب (...) أهو إنسان روحًا ودمًا أم هو إنسان اصطناعي..." (ص 124)!!!، إلى غير ذلك من المبالغات والتضخيمات البطولية التي يقابلها رسم الشخصيات الاستعمارية في هيئة قوم "أغبياء جدا" (ص 100)!... .

إنّ رواية (نار ونور) رواية قضية، تضحّي بخِطابها السردي في سبيل سرْد حكاية الثورة الكبرى، وهي غاية عظيمة تصغر أمامها تقنيات السرد التي يكفي هنا أن ينتظمها بناء تقليدي "يقوم على سرد الأحداث ونموها تصاعديا بحيث تتحرك الشخصيات ويتطور الصراع الدرامي وفق ترتيب منطقي تؤدي فيه المقدمة إلى النتيجة وترتبط الأسباب بمسبّباتها، ومن ثم اعتمد على السرد الوصفي في التعبير عن موضوعه"(6).

وعلى هذا فقد أجمع دارسو هذه الرواية على وصفها بأنها "رواية أحداث أكثر منها رواية شخصيات"(7).

إنّ روايةً على هذه الدرجة من "الحَدَثيّة" والفعلية، كانت أحوجَ ما تكون إلى لغة ذات إيقاع سريع (كتلك اللغة التي أبدعها مرتاض في روايته اللاحقة "الخنازير") تقوم على جمل متوثّبة قصيرة تحاكي الأحداث الثورية السريعة، لكن على العكس من

ذلك لم تواكب لغة (نار ونور) أحداثها النارية فجاءت استطرادية خطابية، ترائية التركيب، بطيئة الإيقاع،... .هيمنَ عليها الراوي، وراح يندسّ بين شخصياها في مجمل المواقف: آمِرًا وناهيا ومعلّقًا: الزبانية الأنجاس (ص 149)،... بكلّ وقاحة (ص 73)،... .

كما أثقلها السرد بضمير الغائب، و"مَسْرَحَتْهَا" – إن صحّ القول – بعض الحوارات الطويلة جدًّا؛ لعلّ أطولَها وأضعفَها أن يكون ذلك الذي يتمّ بين سعيد والضابط، رغم أنّ الضابط قد طلب إليه الإفضاء ولكن في "إيجاز شديد" (ص 74)، إلا أنّ كلام سعيد امتدّ ليستغرق 46 سطرًا كاملاً لا فاصل بينها (ص: 74، 75، 76)، ويدور حول الاستعمار والحضارة وأسباب الدخول الفرنسي إلى الجزائر، والتجنيد الإجباري، ثم يتجاوزه بعد ذلك إلى فلسفة ديكارت! (ص 79)... .

يُضاف إلى هذه المعايب الحوارية إسراف الراوي في قتل المشاهد الحوارية قبل التلفّظ بها، عن طريق التمهيد لها بلغة قال وقالت... .

ومن مظاهر استبداد الراوي بالرواية، أيضا، أن نعثر على مقطع درامي مطوّل يصوّر صراعًا داخليا لسعيد بين همّه الثوري وحبّه لفاطمة، كان أولى أن يصاغ في شكل مناجاة (حوار داخلي)، لكنّ الراوي هيمنَ عليه (ص: 68، 69، 70)، فكان "الراوي العليم" سيّدَ السرد في هذه الرواية.

وعموما، فقد حقّقت رواية (نار ونور) ما أُنيط بها من غايات مضمونية ثورية تجسّد قيمًا وطنية وإنسانية كالإيمان والإخلاص والشجاعة والتضحية والحرية والحب...، وذلك بوسائل فنية تقليدية بسيطة، يشفع لصاحبها أنها من بداياته الأولى، وأنه قد كتبها في وقت مبكّر من عمر الخطاب الروائي الجزائري.

وبعيدًا عن كلّ ذلك، فليس من المعقول – في تقديرنا – ولا من الموضوعية في شيء أن يتحامل صاحبا (مقدمة في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية)[8] على هذه

الرواية بالذات إلى حدّ تجريدها من أي مزيّة شكلية أو مضمونية!!!، إلاّ أن يكون ذلك أمرًا قد دُبّر بليل!... .

ب. مسار التحوّل:

بعْد بدايات روائية تأسيسية تقليدية، لابدّ منها في مستهلّ المسار، كان لزامًا على الروائي أن يَشْرَع في تخطّي ذاته الأولى، وأن يخلع عباءته السردية القديمة.

ذلك ما كان مع عبد الملك مرتاض الذي تجاوز خطّية مساره الروائي، وشَرع في التّحوّل والعدول عن مسار البدايات، منذ نهاية السبعينيات.

ولا ريب أن تكون روايته (الخنازير)[9] بداية التّحوّل وفاتحة التجريب، إذ يتخلّى الروائي – بغتة – عن الرواسب السردية التقليدية، وينقطع المسار، فتبدأ مرحلة أخرى مبتورة عمّا قبلها، موصولة بالمنجزات الروائية الجديدة.

هكذا إذن، يطلع علينا مرتاض برواية جديدة، بل بموضوع روائي جديد تحكمه رؤية سردية جديدة، يتزامن سردُها مع أحداثها (لا أن يكون لاحقًا لها كما كان في المسار السابق)، وبلغة جديدة تحاكي أنفاسًا متقطّعة، تقتصد – ما استطاعت – في كمّها التركيبي، وتقول وداعًا للجُمل الدائرية الاستطرادية الطويلة، تُخاطب المروي له (ومعه المتلقّي) بضمير جديد لا عهد له به... .

هذه بعض سمات التّحول في تجربة (الخنازير) التي تُترجم يوميات جزائر السبعينيات التي فَرغَت من ثورة التحرير لتتفرّغ لثورة البناء والتشييد، جزائر الثورة الزراعية والحملات التطوعية، أو الجزائر الاشتراكية بالمرّة.

عبْر نسيج روائي دائري، تنتهي (الخنازير) من حيث ابتدأت برؤية واقعية اشتراكية متفائلة:

"– آمامية!

– الثورة الزراعية..." (ص: 05 و225).

وبين البدء والمنتهى، ودون هذه الأحلام المتفائلة، خنـــازير بــشرية تــستبدّ بهذه الأحلام وتستغلّها لذاتها على حــساب المــصلحة العامــة وعلــى حــساب الوطن وماضيه الثوري المشرق... .

تدور أحداث الرواية في فضاء ريفيّ، يصوّر الجزائر العميقة في مرحلة ما بعد الاستقلال، هو مخيَّم يُؤْوي أبناء الشهداء وأبناء الحرْكة (الخوَنة) على السواء، يظلّ ذلك المخيّم عُرضةً للنّهب والاستغلال والتخريب، باسْم الماضي النضالي تارة، وبالفعْل الانتهازي تارة أخرى.

يتصارع في هذا الفضاء "خنزير" انتهازي كبير، منبوذ، مضادٌّ للثورة الزراعية أصلاً (رغم وجوده هنا باسمها!)، بل مضادّ للتعريب وللثورة ولكلّ القيم الوطنية الجميلة، لأنه – في أصله – ابن حرْكي خائن لوطنه!، هو شخصية انتهازية تتسمّى بعشرة أسماء، لكنها تفضّل اسم (الشطاح)،، شخصية لا ذاكرة لها؛ تتشبث بالحاضر وتكفر بالماضي: "الماضي أبوك الحرْكي... الماضي أمك الداعرة... الماضي اختطافك خيرة... الماضي تزوّجك بسوزان من الماخور..." (ص 121-122).

يقوم (الشطّاح) باختطاف مديرة المخيّم (خيرة) إلى مغارة الذئاب التي كانت معقلا ثوريا أمِينا، خلال ثورة التحرير، على مقربة من المخيّم، دون أن ينتبه أحد إلى ذلك؛ كأن لم يَكُ أحد منهم مجاهداً فعليا بالأمس!. لعلّ فعل الاختطاف في ذاته أن يكون معادلاً لاغتصاب البلاد وتهريب الوطن في غفلة من أبنائه... .

إلى جانب هذا الخنزير، هناك خنازير أخرى يتصدّرها (كبير المخيّم) الانتهازي الآخر الذي يستغل أموال الثورة الزراعية لصالحه، كما يستغلها عَميلُ الخنازير (علي الطباخ).

تدخل هذه الخنازير (الشطاح، الكبير، الحزب، الدرك الوطني) في صراع على منصب "كبير المخيّم" هو صراع القوى الانتهازية على السلطة، وعلى حساب المصلحة الوطنية العليا، وهو صراع غالبا ما يضحّي بالشخصيات النضالية المخلصة

كـ(شهرزاد) المناضلة أخت الشهيد، ووالدها (ثابت) الذي يُتّهم – باطلاً – بالاختلاس ويُودَعُ السجن، و(الطفل الرجل) الذي يُعتدى عليه، و(عيسى حدوج) حارس الشركة الذي يفضح مؤامرة الاختلاس... .

وفي الأخير تنتهي الرواية بانتقام خيرة من الشطاح، وموت خنزير الخنازير وهو جَسِير: " إيه يا الرب! كلهم سعداء! يغنون قبل ما يطلع الفجر!... يغنون للفجر! والخنازير وحدها تموت... وأصواتكم تتعالى... الثورة ترعاكم... ترعوها... قوافلكم تتوالى... الفجر طلع! الحقول... الحقول!

– آمامية!

– الثورة الزراعية..." (ص:225).

لعلّ اللافت للانتباه في رواية (الخنازير) هو أن صاحبها قد طعّمها بموروث شعبي زاخر، عزّز فضاءها الحكائي، وأكسبها حيوية ضاربة في امتدادها التراثي، هذا الامتداد الذي يعكسه ما يشيع فيها من مقاطع غنائية (ص: 40، 57...)، وأمثال شعبية تكشف ثقافة شخصياتها، وحكايات شعبية موغلة في ذهنية المجتمع الجزائري (حكاية عين ودعة مشتتة السبعة، حكاية امقيدش والغولة، حكاية خطّاف العرائس، حكاية علي والغول،...).

تتميز هذه الرواية بلغتها الاستثنائية الوامضة التي لاحظ الدكتور عبد الفتاح عثمان أنها لغة "ذات إيقاع لغوي سريع يبدأ من الصفحات الأولى ويتحرك في إطار من الجمل القصيرة المتقطعة الخالية تمامًا من أدوات الربط، بحيث تجعل القارئ يلهث وهو يتابع الجمل تقفز والمعاني تركض ويأخذ بعضها برقاب بعض"[10].

كما لاحظ آخرون على رواية (الخنازير) " بصمات مدرسة الرواية الجديدة"[11]؛ حيث تخلّص صاحبُها من الرّاوي العليم بكلّ شيء، الذي يغيّب التبئير أو يجعله في درجة الصفر (*Focalisation zéro*)، كما هي الحال في الرواية السابقة (نار ونور).

ومن لوازم هذه البصمات الفنية الجديدة أن يقوم السرد في (الخنازير) على الرواية بضمير المخاطب (ضمير الأنت) الذي نرجّح أن يكون عبد الملك مرتاض أوّل من أشاعه في الخطاب الروائي الجزائري، وتلك تقنية سردية جديدة استقلّ بها وانفرد، وتفنّن فيها وتميز منذ (الخنازير)، وحتّى صارت علامةً من خصوصياته السردية التي استوحاها من ثقافة الرواية الفرنسية الجديدة، قبْل أن ينقُل هذه العدوى الفنية إلى تجارب روائية جزائرية أخرى؛ كتجربة الأزهر عطية في روايته "خط الاستواء" (1989).

ج. مسار الانعطاف:

إذا كانت رواية (الخنازير) ترهص بانعطاف ما في مَسار مرتاض الروائي، فإنّ كلّ ما تلاها من تجاربه الروائية تشترك في رسم معالم الانعطاف الحقيقي في المنحنى البنيوي لخطابه الروائي، كي تكون شاهدًا على مرحلة سردية جديدة أكثر تميّـــزًا في حياة صاحبها، ويكون صاحبُها أشدّ تفرّدًا بمواصفاتها تلك.

تستغرق هذه المرحلة كل نصوصه الروائية الأخيرة المكتوبة منذ مطلع الثمانينيات إلى اليوم؛ أي من (صوت الكهف) إلى (مرايا متشظية) مرورًا بـــ(حيزية).

حيث يسهل اعتبار رواية (صوت الكهف)[12] انقلابًا فنّيا حقيقيا في مسار الكتابة الروائية، حضّر له الروائي في (الخنازير) ونَفَّذهُ هنا. ومن الطريف هنا أن يتناصّ مرتاض مع ذاته؛ إذْ يستوحي مادته الروائية الحاضرة من قصّة قصيرة سابقة تضمّنتها مجموعته (هشيم الزمن)[13]!.

إنّ القارئ الحصيف المستقرئ لأعمال مرتاض الإبداعية لا يتردّد في الظن بأنّ هذه مأخوذةٌ من تلك، لكنّ الظنّ سرعان ما يعود يقينا حين يعترف الكاتب نفسُه (في محاورة قديمة أجراها معه الراحل بختي بن عودة بمجلة "آمال"[*]) بأنه قد استوحى

أحداث روايته (صوت الكهف) وشخصياتها من قصّته (موسم التين)!، وهي ربّما سابقةٌ فنّية في تاريخ الكتابة السردية الجزائرية لم نجد مَثيلاً لها إلاّ لدى جيلالي خلاص في روايته (رائحة الكلب) -1985- التي ضمّنها نصوصًا قصصية سابقة له، كقصة "عاصفة بحر المسخ" (من مجموعته: خريف رجل المدينة- 1985) وقصة "ليلة بيضاء" (من مجموعته: نهاية المطاف بيديك -1981) اللّتيْن ألصقهما بالرواية إلصاقًا (*Collage*)، في إطار ما تسميه بعض الدراسات المعاصرة (تناصًّا داخليا).

إنّ " موسم التين " إذن هي النواة السردية لــ"صوت الكهف"، فكأنّ مرتاضًا أنهى كتابة قصّته و لم يزلْ في نفسه شيءٌ من حتّى!... روى الحكاية و لم يشْف غليل الحكْي في أعماقه، فعاد إلى ما تبقّى له... .

أ تُرى قصة (موسم التين) في جوهرها رواية قصيرة جدًّا؟! أم إنّ رواية (صوت الكهف) هي قصّةٌ جِدُّ طويلة؟!... .

في (موسم التين)، يغتصب المعمّر موريس من أهل الربوة أراضيهم ويحوّلهم إلى أُجرَاء في أملاكهم، تعوزهم القدرة على استرجاع ما سُلب منهم، باستثناء القليل الذي يحدث في موسم قطف التين، في الزمن الخريفي، زمن الاستغناء عن السلطة الاستعمارية، والتخلص النسبي من الذل والاستعباد، أي الاستقلال المؤقت. وحين ينتهي (موسم التين) تعود مواسم العبودية وتستمر إلى أجل غير مسمّى، ويستمرّ المواطن لاجئًا في وطنه إلى إشعار آخر.

تنتهي القصة في هيئة رواية مفتوحة، لكنّ نهايتها تكتمل في (صوت الكهف) حين يبلغ السيل الزّبى ويضيق الفضاء على أهل الربوة العالية، يأوون إلى الكهف، يجمعون على الثورة، ثم يتحرّرون.

لا فرق بين الحكايتيْن إذن تقريبا، لاسيّما في بدايات الأحداث، سوى أنْ موريس يصبح بيبيكو، وابنَه يغتدي جاكلين،... .

هذه إذن هي الحكاية المأساوية لأهل الربوة العالية الذين ابتلاهم الزّمن الاستعماري بالمعمّر (بيبيكو) الشيطان الغاصب الخسيس الذي صادر أراضيهم عنوة أو خداعا، واستعبدهم في أملاكهم ووطنهم، وسلّط عليهم عملاءه (الشيخ الأقرع، القائد، رابح الجنّ وابنه، صالح الذئب،...).

في غمرة هذه الظروف القاسية يلتف الوطنيون المخلصون من أهل الربوة، في زمن تشكّل الوعي الثوري، حول (الطاهر العفريت) البطل الشهم الشجاع وزوجته (زينب) الأسطورية ذات العقد الفريد، ويجتمعون داخل الكهف ليعلنوا منه الثورة، ويُسمعوا المعمّر وأعوانه صوتهم الثائر الجهير فيستعيد كلّ ذي حقّ حقّه، ويُعصَف بالظلم والظالمين!... .

الكهف، إذن، هو فضاءُ الاستعداد الثوري، وقد أوى أهل الربوة إليه ليتدبّروا أمر (بيبيكو) ويخططوا للثورة عليه والإطاحة به، تمامًا كما أوى الفِتْية (في القصة القرآنية) إلى الكهف، مهاجرين بدينهم، وثار أهل الكهف والرّقيم على الدّين الذي أُريدَ لهم وفُرض عليهم... .

وكما تَخلّقت ثورة أهل الربوة، فعْليا، في الكهف، فإنّ الكهف هو العالم المحسوس الذي طالما تَمثّله أفلاطون في تأمّلاته الفلسفية... .

مِن هنا يكتسي الكهف، في هذه الرواية، هالةً رمزية من المتعة والقَداسة، أضفتْ على النص مزيدًا من التخييل والطّرافة... .

لقد اتّفق جلّ من سبقونا إلى دراسة هذه الرواية على أن " البنية الأسطورية في رواية صوت الكهف تنظم كلّ الأحداث وتوجّهها باتجاه جوّ أسطوري له كلّ عناصر الحكاية العجائبية "[14]، هذا الجوّ الذي يستوحي أسطوريته من ظلاله الشعبية الآسرة، بالخصوص، تمتزج فيه عناصر شعبية شتّى، كالأمثال الشعبية (رحيق التجارب الشعبية وعصارة التفكير الجمْعي) التي تتردّد في نحو 25 موقعًا سرديا، والأغاني والحكايات الشعبية التي تثري حكاية النص (حكاية عزّة ومعزوزة، حكاية

الذئاب في موسم الخريف، حكاية لونجا، حكاية ودعة بمحنية سبعة، حكاية حجّة القط، حكاية الإمام علي والغول، حكاية علي بابا واللصوص الأربعين،...)، والمعتقدات الشعبية التي غمرت الرواية بفيض عجائبي شائق، وهي مستمدة أساسًا من عوالم الجن والغيلان وأضرحة الأولياء والصالحين (سيدي عبد الرحمن السيار، سيدي عيشون، سيدي ميمون الطيار،...) الذين تتولّى شخصية "الأمّ حلّومة" الاضطلاع بكراماتهم وبركاتهم....

وإلى جانب ذلك، يجمع الدارسون على أن (صوت الكهف) قد "وفّقت في توظيف تقنيات الرواية الجديدة"[15] التي يأتي على رأسها تشبّث راويها بضمير المخاطب تقنيةً سردية أثيرة... .

على مقربةٍ من (صوت الكهف)، موضوعًا وبناءً، أو حكايةً وخطابًا، تتموقع رواية أخرى، مجهولةً نسبيا لدى القارئ، تمثّل نموذجًا جيّدًا لرواية فنية ناجحة، يظلّ مأسوفًا على عدم صدوره في كتاب، هو رواية (حيزية)[16] التي نُشرت مسلسلة، في 15 حلقة، بجريدة الشعب (صفحة: روايات- مذكرات)، عام 1988.

وإذا كان الزمن التاريخي لـــ(صوت الكهف) هو زمن الإرهاص بالثورة والتحضير لها، فإن زمن (حيزية) هو زمن الثورة التحريرية، زمن اشتعال الثورة في "الخريف الذهبي " (الحلقة 01)، أمّا مكانها فهو مكان (نار ونور)، أي حيّ سيدي الهواري الذي يستبدّ بمسرح أحداثها. ويأتي هذا الاختيار الزمكاني (الثورة في مدينة وهران)، مرّة أخرى، لتأكيد شمولية الثورة ودحْض اقتصارها على المواصفات الأوراسية (أرياف الشرق الجزائري).

بذاكرة شعبية قوية، يلخّصها العنوان الروائي ذاته، وبلمساتٍ أسطورية ممتعة، وعبْر نسْجٍ خرافي الملامح، يقدّم لنا الراوي (حيزيةَ) شخصيةً رئيسيةً تتوسّط النسيج السردي للرواية، تمامًا كزينب في (صوت الكهف)، أو أعمق من ذلك وأمْتع:

حيزية التي يرتقب الجميع تجلّيها الخالد على قمة الجبل الأبيض، الكلّ يحلم بها وينتظر الزواج منها، ودون ذلك مهْرها الذي هو فستانها الأخضر الذي اغتصبتْه منها "ر"، وفي مكان موجود مفقود أخفتْه... .

حيزية " أغْبر في التاريخ قدمًا، وهي أعمق في الوجود وجودًا، وهي التي كانت قبل أن تكونوا جميعًا " (الرواية: الحلقة 01)،، هي "أسطورة الجمال، وأسطورة الأساطير، وزليخة أنت، وعائشة أنت، وزبيدة أنت، وفاطمة أنت، وهند أنت، وخديجة أنت، وكاهنة أنت، وكنتِ قبْلهنّ جميعًا، وبقيت بعدهنّ جميعًا" (الحلقة 08)،، إنها الموجودة المفقودة التي لا يزالون يبحثون عنها في الأرض والسماء،، ولدتْ قبل الأزل وهي الآن تطلّ عليهم فيرونها ولا يرونها!،، إنها "تملأ كل الأمكنة في هذه الأرض" (الحلقة 10)،، هي "تطير ولا تسير، وتحسّ ولا ترى بما نرى به نحن، ولذلك عسر عليهم الإمساك بها" (الحلقة 01)،، والدُها – الذي ليس والدَها! – جسمٌ نوراني يطير ببرنس الحكمة: "أبوك الذي ليس أباك والذي لم يلدْك قَطُّ، وما أنت إلا حيزية التي لم تولدي، وليصدّقوا أو لا يصدّقوا! وما أنت إلاّ حيزية التي لا تموت ولا تتزوّج ولا تلد..." (الحلقة 08).

هذه هي حيزية إذن، في كلّ وادٍ من أودية الفضاء الروائي بها يهيمون، شخصية عجيبة تشكل معادلاً للوطن الأزليّ المغصوب الذي يسعى أبناؤه إلى استرداده في ظروف استعمارية قاهرة، ليس أدلّ على قهرها من تلك السّجون التي تزرع الفضاء الروائي عذابًا وظلمًا وشرًّا وفسادا، لاسيّما (الزنزانة العاشرة) التي هي فضاءُ "الشّدّاد من الشداد من السجناء والمحكوم عليهم بالإعدام" (الحلقة 10)،، لكأنّ الأرضَ كلّها قد حُوّلتْ إلى سجن كبير لأبنائها!... "الشيء الوحيد الذي تجدونه مفتوحًا هو السجن، أنت حزين حيث أنت وحيث تكونين، وحيث ستكونين، مادمت سجينة. السجن شيء نسبي فقط، السجن وراء القضبان أو خارجها مجرّد تغيّر الشكل. الأمر واحد في الحالين. الأمر واحد في كلّ الأحوال" (الحلقة 02). حتّى من يستمدّ قوتَ يومه من خدمته للشخصية الاستعمارية يصبح

سجينًا؛ فالأم وابنتُها سجينتَا موريس وخوصي، الكلّ سجين إنْ لم يكن بالفعل فبالقوة: "ابني سجين، أنا وابنتي وأبنائي وبناتي جميعًا سجناء" (الحلقة 02).

تنبني رواية (حيزية) على لازمة سردية حركية ثورية تتكرّر مرارًا: "وتنتشرون في دروب حي سيدي الهواري، وتتعلقون في سلالم تفْضي إلى ساحة السلاح، وتمرّون في طريقكم بالمجذوب الذي باكر بقعتَه في الدرب الضيق المظلم الندي:... "، يضطلع بهذا الفضاء الشيخ المجذوب الصادق "المجذوب العاقل، المتسوّل الغني، الضرير المبصر " (الحلقة 02) الذي لا يملّ من ترداد عبارته (الهمّ جانا من وراء البحر، واليوم يصب المطر)، مبشِّرا بظهور (مولى الشيء) الذي "سيملأ الأرض عدلاً وحكمة، يخلص أهل هذه الأرض ممّا هم فيه من عذاب وشقاء" (الحلقة 02)... إنه يلعب دور مقدّم النشرة الثورية الذي تجتمع عنده أخبار الحيّ وكلماتُ السرّ الثوري... .

من هؤلاء المعذّبين في الأرض الذين يعجّ بهم فضاء الرواية شخصية (الحاج الرقبة)؛ سجين الزنزانة العاشرة،، الشيخ الفقير الطاعن، الضعيف البصر، الذي يحكَم عليه بالإعدام لأنه يرفض أن يدلّهم على ابنه، ثم يموت أخيرًا من أجل حيزية العظيمة، و(السبع الصنديد) شهيد الغرفة العاشرة، و(الفتى الشيخ) الذي يطرَد من الثانوية بعْد ضربه لأستاذ التاريخ (كارلوس) عقِب استفزاز تاريخي، ثم يسجَن بعْد نقاش جغرافي مع أستاذ الجغرافيا، يفرّ من السجن ثم يُقبَض عليه.

وأمّه التي يُغمى عليها عند سماعها نبأ سجنه، ثم تشعر بالاعتزاز حين تُفيق. وفي المقابل، هناك شخصية (لامورسيير)... مرشِد زبانية السجن... الضابط الذي "يعلّق النجوم فوق الجماجم" (الحلقة 06).

لقد أبدع مرتاض (روائيا وراويا!) في اختلاق هذه الشخصيات الورقية ورسْمها رسْمًا فنّيا عجيبا، يجعلنا نقول عن (حيزية) – بموازاة ما قيل عن (نار ونور) رغمَ اتّفاقهما في الموضوع – إنها رواية شخصيات أكثر منها رواية أحداث أو أيّ شيء آخر!... .

ولعلّ أروع نموذجٍ من هذه الشخصيات أن يكون نموذج شخصية (الحرْكي) التي تفنّنَ في رسْمها بنيويا ودلاليا، ممثّلة في شخصية (الفحل) التي كان وجودُها مركزًا دلاليا في سيرورة الأحداث الحكائية وقمّة فنية من زاوية الحكْي.. الفحْل أو الحرْكي الخائن الممتاز،، أحد أكبر زبانية (لامورسيير)،، الراعي الذي نما وتطوّر من كاتب للحروز إلى معلّم مَهيب في المسيد،، مغرمٌ بالزّعامة ومعقّد بالتفوّق،، يفشل في الالتحاق بالجبل مجاهدًا (لِكِبَرِ سنّه) فيستحيل شيطانًا رجيما على أبناء وطنه، على أمَلِ أن يكافئه النظام الاستعماري بأن يصبح "بَاشَاغَا" بعْد القضاء على الفتنة/ الثورة!.. ولوعٌ إلى حدّ كبير بشخصية "إبليس الرجيم.. هذه الشخصية الفذة، الخصبة الخيال، البارعة في التزوير والتهويل.. العجيبة في الوحي.. المقتدرة على زخرفة القول.. المتمكنة من الوسوسة في الصدور" (الحلقة 06)،، في الفصل السادس من الرواية، يتساءل الفحْل – عبر مناجاة طويلة في غاية الإمتاع – لماذا تجلّى إبليس لأبي سفيان وعمرو بن هشام بدار الندوة في هيئة شيخ نجْدي وَقور، ولم يتجلّ له هو مع أنه لا يقلّ عنهما شرًّا وخبثا ولؤمًا وفسادا؟!!!:

"... والآن؟ لا يعنيك من أمر هذه الأسئلة شيء.. وإنما الذي يعنيك هو هذا التقدير الذي أصبحْتَ تحمله لإبليس الرجيم. ولكنك لا تزال تتطلّع وتتمنى لو يتمثل لك يومًا، ويحادثك، ويوحي إليك ببعض أفعاله العجيبة وحيله المثيرة ومنكراته التي عجز أذكى البشر عن ارتكابها (تمثّلْ لي يا إبليس البارع، أرني وجهك حتّى أعْرِفَه، هل هو كما يزعم الناس أو هو كريم كما أتمثله؟ أو أنت أصلاً بدون وجه ولا جسد؟ انصحْ لي على الأقل بما أفعل.. لقد عَذّبَني أصحاب العاشرة، لم يُفدْني القتل حين قتلتُ منهم، وهذا الشيخ الذي ليس شيخًا.. منذ جاء نكد عليّ فأصبحتُ مسهد الليل كما تَرى. أيُرضيك يا إبليس الكريم أن أظلّ شقيّا هكذا؟ أيرضيك أن يشقى أعوانك، ويسْعد أعداؤك؟ أيُعجزك أن توحي إليّ بمكيدة أدبّرها لهذا الشيخ الذي ليس شيخًا، فأتخلصَ منه إلى الأبد؟ أيها الشيطان البارع العظيم قل لي: ما أفعل؟ ما لَكَ لا تتمثّل لي كما تمثلتَ لقريش في صورة الشيخ النجدي الوقور؟

ويحك! أتتمثل لهم، وتتصح لكبرائهم، وما منهم إلا من هو شيخ حكيم، وتتكابر عليّ فتحتجب عني؟ امثل أمامي، ويحك، إنْ لم تأتك أسطورة من أساطير الأولين.. أرني وجهك إنْ كان لك وجه، أرني أيّ شيءٍ منك، لكن امثل لي إنْ كنت حقًا إبليسًا رجيما.. لكنه لا يتمثل لك، حتى إبليس غضب عليك، كيف يجوز؟ ألست جنديا من جنوده البارعين؟ بل ألستَ أكثر من ذلك؟ ألستَ أنتَ هو؟ كيف يعقَل أن يسخط عليك؟ كيف يعقَل أن لا يتمثل لك في صورةٍ ما..؟ ربما لأنك تكون أنت هو، كما قد يكون هو أنت. هناك ألف مذهب لحلول الأرواح...)" (الحلقة 06).

ومن المفارقات الفنّية الطريفة في شأن حكاية تجلّي الشيطان، التي أوردها ابن هشام في سيرته النبوية، أن يعوج عليها عبد الملك مرتاض الباحث الناقد في كتابه (الميثولوجيا عند العرب) فيدحضها بالحجج العقلية الدامغة التي تنفي أن تقبل قريش سيدةُ القبائل العربية دخول رجلٍ غريب دار ندوتها (هيئتها الاستشارية العليا)، مرجّحًا أن يكون ذلك "مجرّد أسطورة من الأساطير التي نسجها الرواة وسذّاج المؤرخين، وأنها أدخَلُ في الإسرائيليات منها في الإسلاميات التي ترفض التدجيل وتنكر الأباطيل"[17]! فكأننا أمام (مرتاضيْن) اثنين: أحدهما يؤكد بروح المبدع الفنان المتخيّل، والآخر ينفي بعقلية العالم الباحث الهادئ الرزين الذي لا مكان له في مثل هذا العمل الفني الخيالي الجميل... .

وبالعودة إلى شخصية الفحل الشيطان الرجيم، تستوقفنا شخصية ابنه المختار المغايرة تمامًا لصورة والده، إذْ يلتحق بالثوار تكفيرًا عن آثام أبيه، ويمثّل الراوي صعودَ المختار إلى الجبل الأخضر بموقف عبد الله بن مسعود الذي أسْلم وأبوه كافر فقاتَلَه (الحلقة 10)... .

أخيرًا، وبعد تردّد طويل وعذابٍ نفسي بالغ، يكفّر الفحل عن ذنوبه ويلتحق بالجبل حيث يعفو الثوار عنه... .

وفي نهاية الرواية يغيّر المجذوب مكانه في دربه المعهود، حيث تتسرّب الشمس الوهّاجة، ويضاء المكان لأول مرة،، ينتشر الناس في غاية مداع، أبصارهم شاخصة إلى فيض نوراني يوشك أن ينبلج ليخلصهم من بقايا الظلام، وتنكشف لهم حيزية، تغمرهم بجمالها الباهر، وتُزفّ إليهم جميعًا!، هي بملامحها التي لُقّنوها في زاوية الهامل لدى الشيخ الكامل... .

لعّل أمتّع ما في رواية (حيزية) هو هذا الفيض الشعبي الزاخر الذي يغمرها أمثالاً وحكايات ومعتقدات...، تزيد المشهد الحكائي ثراءً، والفضاء بهاءً... حيث تتردّد في سياقات سردية مختلفة أمثالُ هذه الأمثال الشعبية:

- (الغيرة والحيرة تردّ العجوز صغيرة).

- (ما يبقى في الواد غير احجاره)، الذي يرِد في سياق الدلالة على خلود الوطن.

- (يعْرف ربي ويتغوط في الدقيق)، الذي يتلفظ به الحاج الرقبة أمام الفحل الذي يتلو "كلّ من عليها فان" حين آن أوان إعدامه.

- (اخطْاك يا الغارس في مارس)، الذي يقال للفحل حين رفضوا التحاقه بالجبل لكبر سنّه، تعبيرًا عن فوات الأوان.

كما يطعّم الراوي الحكايةَ بحكايات شعبية فرعية؛ كحكاية "الخُفّاش الماكر" (الحلقة 07) التي ترِد في موقف تظاهر الفحْل بأنه مكْره على تنفيذ حكم العدالة المستقلة!، إنّ الفحل في هذا السياق الحكائي يلعب على الحبْليْن، وينحاز إلى الأقوى، تمامًا كالخفّاش الذي يقول للطيور في الليل: أنا طائر مثلكنّ، وفي النهار يقول للفئران: أنا فأر مثلكن!... .

ومثلما هي الحال في (صوت الكهف)، حيث شخصية "الأم حلّومة" التي تشكّل منبعًا سرديا ثرًّا لكرامات الأولياء والصالحين، تبرز في (حيزية) شخصية

مكافئة لسابقتها هي شخصية "الأم ركوشة" التي "تعرف الأسرار والخفايا، تحس تعبير الرؤيا، تطبب، تمسد، تولّد، تكوي، تقوم بالعمليات الجراحية، ترقي المخبولين، تعزم.." (الحلقة 05)،، إنها دليل الأولياء، وسيدّة الأضرحة، ومركز الدائرة الشعبية التي تلفّ أجواء الرواية العامرة بمثل هذه الأفضية الخرافية المقدّسة من زوايا وأضرحة للأولياء والصالحين: (مقبرة الدار البيضاء، مقبرة راس العين، زاوية الهامل، الزاوية الدرقاوية، ضريح سيدي الهواري، سيدي عبد القادر، سيدي يوسف، سيدي بومدين، سيدي لخضر بخلوف، سيدي الحسن، سيدي الحواس، سيدي بوتليليس،...)؛ حيثما ولّيت فثَمَّ ضريح يقوم عليه مقدّم، حيث يُذبح الخروف الأشقر أو ينذَر الديك الأسود!... .

في رواية (حيزية)، إذن، لاسيّما في فصليْها الرابع والخامس، مشاهد وصفية رائعة، تلخّص معتقدات شعبية راسخة، أمام ضريح سيدي الهواري أو ضريح سيدي بخلوف، حيث يتجمّع النسوة أمام ضريح الوليّ الصالح، يذبحْن الديكة ويقدّمن النذر باكياتٍ خاشعات في مشاهد جنائزية مؤثرة، يستجدين وليّ الله ويبلغْنه هواجسهن وسرائرهن العالقة بخصوصهن وخصوص أزواجهن وأبنائهن وبناتهن (فمنهنّ من تزوّجت وظلت عاقرًا، ومنهنّ من خرج زوجُها و لم يعد، أو تزوّج غيرَها، أو سُجِن، أو صعد إلى الجبل ويُخشى أن يصاب بمكروه، ومنهنّ من سكَنها العفريت الجبار،...)،، هنّ ماثلات أمام الضريح المبارك، متعلّقات إليه "خاشعات خانعات، سافرات وساحرات، وهنّ يسكبن الدموع غزارا (...) كأنّ ماء عيونهنّ نفد من كثرة ما بكين (...) كل امرأة في هذا الضريح بجنازة...

- سيدي الهواري يا عظيم الشان! هذي بنتي جاتَكْ قاصدة، انظر سيدي الهواري! جمال لا كالجمال! وحيد على الأرض. عشقها عفريت جبار، سكنها، اعتدى على عقلها، خالطها، أصبحتِ مجنونة يا بنتي، ويلي عليك يا بنتي! وعلى جمالك الفتّان، خطفتِ عقل العفريت، جاء هو خطف عقلك، الغدّار المكّار. بحق الله

يا عظيم الشان، جيت قاصدة.. امسح دموعي...!. وأنت مثلها قاصدة، وذبحت الديك الذي نذرتِه (...).

وأنت أيضا قاصدة مثلها... .

- سيدي الهواري! أنت وليّ البهية، أنت القطب الرباني، وليدي في الجبل! أخاف عليه من الظالمة. تذكر يا سيدي الهواري؟ يوم جيتك وانا حاملة به.. تذكر أيش نذرت؟ إن كان ما في بطني ولد، أسميه الهواري، وفّيت بوعدي، احترمت نذري، ولم أخطئ! أصبح الهواري عظيما.. يقود المعارك في الجبال (...). وأنت أيضا قاصدة، ودموعك تنهمر، ووجهك الناضر يسطع، وأنت متعلقة بأستار الضريح، ودموعك تنهمر، ونحرك عارٍ، وذراعاك البضّتان مكشوفتان، الحجاب ملقى وأنت تتعلقين بأستار الضريح...

يا وليّ الله، سيدي الهواري، أنت القطب الرباني، جيتك قاصدة، لاتخيبني، أنا مغبونة، أنت تعرف يا سيدي الهواري... سافر إلى ما وراء البحر من عشر سنوات ولم يرجع، خلاني بثلاثة وحدي أعاني (...) امسح دموعي يا ولي الله! وحيدة ومغبونة أولادي في الشارع وأنا شغالة عند الرومية، وزوجي خطفته الرومية، وأخي قتلتْه الرومية، وأمي ابتلتْها الرومية،، الرومية بنت الرومية.. ايش عملت فينا...!.

"وأنت أيضا قاصدة.. متزينة بالحلي، فستان يتمرمر على جسدك البضّ الغضّ جمالك وحليك، وأنت فتنة من فوقها، فتنة من تحتها، فتنة... .

- جيتك قاصدة يا سيدي الهواري، من أربع سنوات تزوجت، طول أربع سنوات ولم أحمل، لم أنجب كالنساء..." (الحلقة 04).

على غرار التجارب الروائية الجديدة، تتميز رواية (حيزية) بمفارقاتها السردية (*Anachronies Narratives*)؛ حيث يتعارض النظام الزمني ويفارق زمن الحكيِ زمنَ الحكاية استباقاً أو استرجاعاً، وتتداخل الأزمنة في أبعادها الثلاثة بين الحاضر (زمن البرد والجوع والفقر والقمل والظلم...) والماضي (زمن الحب والرخاء

والنعيم في كنف حيزية)، والمستقبل المجهول المتفاءَل به: "... والأمس أمس، ولكن الغد قد يكون بعض هذا الأمس وحيزية ستظهر وقرب أوانها. وشيئا من الصبرا واحلموا بالشبع والنور" (الحلقة 04)، مع حنين زمني واضح (يوشك أن يكون لازمة سردية في إبداعات مرتاض) إلى الماضي الخريفي: "لِمَ لا تكون كلّ أيام الله خريفا غنيّا؟ حيثما تذهبون فهو تين وخرّوب وتفاح ورمّان وعنب وسفرجل..." (الحلقة 04)،، الخريف إذن هو زمن الشبع، زمن الاستغناء عن الآخر، زمن الثورة (الخريف الذهبي/ نوفمبر 1954)، زمن الرغبة في الاستقلال عن المعمّر والتحرّر من ظلمه، هو زمن الذكريات الخوالي: " .. وليس لكم الآن إلا الذكرى، ذكرى الشبع، كالذئب حين يذكر أيام الخريف السعيدة فيعوي من فوق الروابي وقد اقشعر جلده من البرد القارس.. وينك يا أيام الخريف؟ النعجة سمينة والكبش ضعيف.. فأين أنتِ إذن يا أيام الخريف؟ " (الحلقة 04).

أمّا التقنيات السردية التي تصطنعها رواية (حيزية) فهي – على العموم – مجمل التقنيات الموظَّفة في (صوت الكهف)، تتقدمها صورة الراوي المتموقع خارج الحكاية والذي يروي بضمير المخاطب خصوصًا، مع استحداث نمطٍ من الشخصيات لا عهد لمرتاض به، هو تلك الشخصيات الغُفْل – إن صحّت التسمية – التي لا تحمل اسْما، بل تكتفي بتسمية رمزية قد تكون حرفًا هجائيا (شخصية "ر" التي تبدو من سياقات ورودها رمزًا لفرنسا الاستعمارية، وشخصية "م" التي تبدو رمزًا للجزائر)، وقد تكون محذوفة الاسم، يكتفي الراوي بالرمز لها بعلامة حذف (...)، وعلى المتلقي أن يملأ هذا الفراغ بالدلالة التي يقتضيها السياق السردي.

ومن الواضح أنّ هذه التقنية لازبةٌ بتجربة الرواية الغربية الجديدة التي صار من تقاليدها أن ترد الشخصية منزوعة الاسم، أو أن تكون مجرّد رقم، أو أن تتسمّى شخصيتان باسم واحد!،... .

كل هذه المحاولات الروائية التجريبية حفّزت عبد الملك مرتاض على كتابة رواية جديدة بلغ فيها قمّة التجريب، هي رواية (مرايا متشظية)[18] التي يعوج فضاؤها الزمني على جزائر التسعينيات،، جزائر (العشرية السوداء)، لكنها تختلف عن نصوص المرحلة في أنّها تغلّف موضوعها الواقعي بعوالم عجائبية سميكة تَقيها شرَّ (الأدب الاستعجالي) كما سمّته السّجَالات الإعلامية الجزائرية!.

وكما أن المرآة المتشظية لا تعكس حقيقةَ المرئيّ ووضوحَه، فقد كان ذلك العنوان تعبيرا ضمنيا عن طبيعة المرحلة السياسية، وتجسيدًا واضحًا لثقافة مرحلة (مَنْ يَقْتُل مَنْ؟!)، وهي الثقافة التي يّشي بها إهداء الرواية: " إلى الذين كانوا يُغتالون ولا يدرون بأيّ ذنبٍ يُغتالون؟ وإلى الذين كانوا يَغتالون ولا يدرون لأيّ علّة يَغتالون؟...".

تروي الروايةُ حكايةَ شيوخ القبائل السّبْع المستقرة في قمم الروابي السبْع،، هم في الأصل إخوةٌ لأبٍ واحد وأمّهات مختلفات، أوصاهم والدهم بالتآخي وبحبّ عالية بنت منصور، لكنهم نسوا وصيّته، وراحوا يتناحرون ويحترفون القتل ويتشهّون سفك الدماء.

تشكل مملكةُ العدم، بروابيها السبْع (البيضاء، الخضراء، الحمراء، السوداء،...) المهددّة شمسها بالغروب، فضاءً لتناحر القبائل السبْع من أجل الاستيلاء على قصر عالية بنت منصور والزواج بها، ودون ذلك بِحَارٌ من الدماء!.

لتنتهي الرواية بحدوث الطوفان الذي أهلك مملكة العدم وكهف الظلمات، ولم ينجُ منه إلا من كان يتعبّد في جبل قاف، بل تتضارب الأخبار بين وقوع طوفان الدم أو الزلزال الذي أهلك أهل الروابي ولم ينجُ منه إلا من كانوا يرفضون الاغتيال، الذين فُتّحت لهم أبواب قصر عالية فأووا إليه، وكان مفتاح الدخول: (لا اغتيال، لا ظلام، بل محبة وسلام)، وقد دوّنت أخبار هؤلاء في مخطوط (سُوَر الجوابي في عجائب الروابي) الذي ظلّ محفوظًا في جبل قاف، وقيل في عيْن وَبَار ببلاد الجنّ!....

لقد أثقل الراوي روايته هيمنة التّرّد عليها وتكرار أحداثها القليلة؛ حيث تُروى الحكاية الواحدة عدة مرات (حكاية مجيء عالية من جبل قاف، حكاية العفريت جرجيس،...)، كما تنتفي الحقيقة في الرواية؛ حيث إنّ الراوي يورد كلّ مرة حكاية ثم يكذبها أو ينفيها أو يضعفها... .

بالَغ مرتاض، إذن، في قطع أيّة صلةٍ لروايته بالواقع (إذا استثنينا العنوان والإهداء) وجعلَها عَدمية إلى حدّ بعيد، تنعدم فيها الإحالة المرجعية الخارجية، من هنا تمنّينا لو أنّ الروائي أبقى على (مملكة العدم) عنوانًا لها بدلاً من (مرايا متشظية) التي ابتذلها الاستعمال اللغوي العادي في مناسبات مختلفة، ولاسيّما أن عبارة (مملكة العدم) قد تواترت في مواضعَ مختلفة من الرواية (ص: 27، 55، 200، 241، 243، 248،...).

اعترف عبد الملك مرتاض (في محاورة شفوية جمعتْنا به بجامعة وهــران يــوم 2005.02.07) بأنّ (مرايا متشظية) نصّ كبير وليس رواية!، وذلك إذا نظرنا إلى الرواية بما هي حبكة تنتظم أحداثًا متطورة يفضي بعضها إلى بعض، فمن الصعب – حقيقةً – العثور على مثل ذلك في هذه (الرواية)!...

لكنّ أجملَ ما في (مرايا متشظية) هو هذا الطوفان العجائبي الذي أغرقَ الرواية، بما فيها من فضاء وزمان وشخصيات وأحداث ولغة، في أجواء عدمية طافحة مليئة بالعجائب والغرائب والخوارق المدهشة، تجعلنا نقرّر – باطمئنان – أنّ عبد الملك مرتاض هو رائد الرواية العجائبية في الجزائر، وأنّ (مرايا متشظية) هي المدخل الحقيقي إلى الأدب العجائبي، بعْد مناورات قليلة سابقة قام بها الطاهر وطار في (الحوات والقصر)، وربما عبد الحميد بن هدوقة كذلك في (الجازية والدراويش)،...

ومن مظاهر هذا الطوفان أن تتردد في الرواية هذه الأوصاف:

(القصر العجيب، السلالة العجيبة، المرأة العجيبة، البعير العجائبي، المرأة العجيبة، الفتاة العجائبية، العطر العجيب، النهر العجيب، الزورق العجيب، الكهف

العجيب، المكان العجيب، الأحداث العجائبية،...)، وأن يعزّز هذا الركام العجائبي بهذه الأفضية التي تحتفي بها الرواية والتي لا يمكن أن تكون إلا عجيبة: (جزر الواق واق، جبل قاف، كهف الظلمات، قصر عالية بنت منصور، عين وبار،...)، تنضاف إليها كائنات خرافية من طراز (العفريت جرجيس، شمهروش ملك الجان، الهدهاد،...)، ويتضافر كلّ ذلك في فضاءٍ خرافي مدهش كـ (عين وبار) التي يُزعَم أنها تقع تحت سلطان الجنّ التي ورثتْها عن عاد الأولى بعدما أهلكها الله تعالى... .

ومن المفارقات الطريفة، في هذه الرواية وفي (حيزية) و(صوت الكهف) بدرجةٍ أقلّ، أن يتلازم الأسلوب العجائبي مع الموضوع الواقعي، ذلك أنه " لا وجود لتناقضٍ أساسي بين الواقعية والفنتاستيك، فالافتراض الواقعي هو الشرط اللازم للفنتاستيك "[19]، وأنّ الفنتاستيكي – في تقدير جون جاك بولي (*Jean. Jacques Pollet*) – "يلعب لعبة المحاكاة من أجل تفكيك أفضل للواقع"[20]، وإذا اعتبرنا – تاريخيا – أنّ "ظهور الحكاية الفنتاستيكية كان في نهاية القرن الـ 18 الذي هو عصر الحكاية الخارقة والرواية الواقعية على السواء، أمكن أن نفترض أن هذا النمط الحكائي قد نشأ من تداخل هذين النوعين"[21].

ومن جهة أخرى، فإن (مرايا متشظية) ترسّخ الرواية بضمير المخاطب عادةً سردية جديدة لا مَحيد لمرتاض عنها.

وإذا كان مرتاض يتحدث عن الشخصية في (نار ونور) ويروي من الخلف كفاحَها وبطولاتها، فإنه صار يتحدث إليها في رواياته التجريبية الجديدة.

إنّ الرواية بضمير المخاطب أصبحت – في تقاليد الرواية الجديدة – تدلّ على أن الراوي يروي للشخصية حكايتها في حضورها، بدلاً منها ونيابة عنْها، إمّا لعجزها عن ذلك، أو منعها من ذلك، أو رفْضها لذلك، أو لإدانتها ومؤاخذتها بذلك،... .

وقد توفّرت للراوي مجملُ أسباب الرواية بهذا الضمير في شتى النصوص؛ ذلك أنه كان ينوب عن الشخصية المعذّبة المسحوقة بفعل الاستعمار، العاجزة السجينة (زينب، الطاهر، حيزية،...)، ويستنطق الشخصية الانتهازية في (الخنازير)، ويُدين الشخصيات الدموية المتقاتلة في (مرايا متشظية)، ويتعاطف مع الشخصيات الممنوعة من الكلام (كما في "صوت الكهف" و "حيزية") التي يتصعّدها الكلام كما تصعّدتْ خطبةُ النكاح سيدنا عمر (إذا جارينا الكاتب في هذه الجملة التاريخية البليغة البارعة التي يكْلف بتردادها في مواقف العِيّ والحصَر والقصور)،... .

وما دام الراوي، والحال هذه، خارج الحكاية، فمن الطبيعي أن يكون المروي له خارجها كذلك، ولابّد أن يكون هو القارئ، فالروائي إذن يستهدف قارئه ويورطه في روايته، ومادام القارئ هو المجتمع أو شريحة منه، فإن الروائي إذن يدافع عن مجتمعه تارة، ويُدينه تارة أخرى!" إنه "الراوي الملتبس" كما يسميه محمد نجيب العمامي[22].

وعمومًا فإنّ مجمل روايات المرحلة الأخيرة، والتي قبلها أحيانا، في مسار مرتاض الروائي، تشترك في جملة من الثوابت السردية، يمكن أن نذكر منها:

- الفضاء المثقل بذاكرة تراثية وعوالم شعبية آسرة.
- الراوي المتموقع خارج الحكاية.
- الرواية بضمير المخاطب.
- عناصر التعجيب المختلفة؛ من كائنات خرافية (العفاريت، الجن، السعالي، الغيلان،...) وأفضية أسطورية خارقة (عين وبار، قصر عالية بنت منصور، جبل قاف، بلاد الواق واق، جبل السعالي، كهف الظلمات، أضرحة الأولياء،...)، وأزمنة ليلية مخيفة، وما إليها من العناصر التي تكشف عن ثقافة الروائي الشعبية والتراثية الواسعة.

- اللغة التراثية الراقية العالية النسج التي لا تؤمن بمستويات متعدّدة بتعدّد الشخصيات واختلافها، إذْ ينعتُها صاحبُها بـ "المستوياتية اللغوية الساذجة الفطيرة التي تنهض على مبدأ التعامل المزدوج الناشز مع اللغة..."[23].

- القدرة الفنية الكبيرة على الجمع بين واقعية المتن الحكائي (*Fable*) ومتخيّل المبنى (*Sujet*) الغرائبي الجميل، إذا استوحينا مصطلحات الشكلانيين الروس.

- الشخصيات المتكررّة؛ حيث هناك – في كل رواية – شخصية فاتنة الصفات، عجائبية القسمات، غالبًا ما تمثل المطْلق الوطني في أبهى تجلياته، وسدرةَ منتهى الأحلام التي يتدرج في مقاماتها السالكون؛ هي "زينب" الشمس التي تشرق على جميع أهل الكهف الثائرين الأحرار (في رواية "صوت الكهف")، وهي "حيزية" الحوراء العيناء،، معبودة الجماهير الثائرة،، الزوجة الخرافية التي تُزفّ إلى الجميع، وهي "عالية بنت منصور" فتّانة الروابي "مجلّلة بالثوب الأخضر الأحمر الأبيض" (مرايا متشظية: 61)، التي تشرّع أبواب قصرها العجيب للناجين من طوفان مملكة العدم، الرافضين للقتل، الداعين إلى المحبة والسلام (في رواية "مرايا متشظية ")،....

- ثمّةَ خللٌ أخلاقي ما في أعماق كثير من المؤسسات الاجتماعية، يعكسه الروائي في جملة من الشخصيات المرجعية المعطوبة التي تتكرّر بصفاتها المشوّهة الثابتة على تغاير النصوص الروائية، لاسيما الشخصيات الدينية التي تسخّر الدين في خدمة النظام الاستعماري، كـ "الفقيه الأعرج" (في حيزية)، و"الشيخ الأقرع" و"الفقيه الأعور" (في صوت الكهف)، و" شيخ القبيلة البيضاء الأعور الأعرج " (في مرايا متشظية)،... .

هوامش الدراسة:

1. *Greimas, Courtès : Sémiotique- dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette livre, Paris, 1993, P 74 (Corpus).*
2. المساء، يومية جزائرية، 14 ماي 1987، ص 12 (المساء الثقافي).

(*) مجلة (النص والناص)، جامعة جيجل، العدد 07، مارس 2007، ص ص 255-262.

3. حوار مع الناقد والروائي الجزائري عبد الملك مرتاض، أجراه كمال الرياحي، مجلة عمّان، الأردن، العدد 112، تشرين أول 2004، ص 05.
4. عبد الملك مرتاض: نار ونور، دار الهلال، القاهرة، 1975.
5. محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، تونس/ ليبيا- الجزائر، 1983، ص 152.
6. عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 52.
7. بشير محمد بويجرة: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 80، وقد أعاد عبد الفتاح عثمان ذكر تلك الجملة بحرفيتها (في كتابه السابق، الصفحة نفسها) دون أن يحيل على كتاب بويجرة!.
8. محمد زتيلي، إدريس بوذيبة، مجلة (الثقافة والثورة)، الجزائر، العدد 05، ص17.
9. عبد الملك مرتاض: الخنازير، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
10. الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، ص 200.
11. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 109.
12. عبد الملك مرتاض: صوت الكهف، دار الحداثة، بيروت، 1986.
13. عبد الملك مرتاض: هشيم الزمن، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص 83.

(*) آمال، عدد 61، ماي- جوان 1985، ص 113.

14. حسين حمري: فضاء المتخيل- مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 185.

15. محمد تحريشي: أدوات النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 118.

16. نُشرت مسلسلة بجريدة (الشعب) اليومية، عبر 15 حلقة أسبوعية، ابتداء من العدد 7539 (20. 10. 1988)، وانتهاءً بالعدد 7623 (27. 04. 1988).

17. عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب- الدار التونسية للنشر، الجزائر، تونس، 1989، ص 29.

18. عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، دار هومة، الجزائر، 2000.

19. *Valérie Tritter : Le fantastique, Ellipses édition, Paris, 2001, P 21.*

20. *Ibid, P 22.*

21. *Ibid, P 21.*

22. محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي- كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، تونس، 2001، ص 85.

23. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص131.

الأدب السياحي ونصوص الهجرة

عبد الله ركيبي (في مدينة الضباب) أنموذجا

تَسْعَى هذه الدراسة إلى ارتياد أفق أدبي مغاير يحاول أن يكرّس (الأدب السياحي) مصطلحا نقديا جديدا، يتموقع إلى جانب مصطلحات أخرى تقع على المحيط الدلالي لدائرة أدبية واسعة تتخذ من المكون المكاني مركزا لها.

ومن تلك المصطلحات المتجاورة: أدب المهجر، وأدب المنفى، والأدب الجغرافي، وأدب الرحلة...، والتي تلتقي جميعها – على ما بينها من خيوط رفيعة- عند نصّ أدبي مكتوب من وحي الانتقال المكاني (هجرة، نفي، رحلة، سياحة،...).

وقبل الرّكون إلى "الأدب السياحي" الذي ولّدناه من روح المدوّنة الأدبية (في مدن الضباب ومدن أخرى-سياحة أدبية) التي تحمل عتبة عنوانها الفرعي إشارة لافتة تؤسّس له، لا بدّ أن نمرّ بما قبله.

1. أدب المهْجر (أدب المهاجَر):

جاء في بعض المعجمات العربية:

" الهجرة، بالكسر والضم، الخروج من أرض إلى أخرى(...) والهجرتان: هجرة إلى الحبشة وهجرة إلى المدينة"(1).

و"الهجرة، بالكسر، مفارقة بلد إلى غيره، فإنْ كانت قربة لله فهي (الهجرة الشرعية)، وهي اسم من هاجَرَ – مُهَاجَرَةً، وهذه (مُهَاجَرُه) على صيغة اسم المفعول، أي موضع هجرته"(2).

---

(1) الفيروز ابادي: القاموس المحيط، تقديم وتعليق: أبو الوفا نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص519.

ويُفهَم من هذا أنّ صيغة اسم المكان من الفعل (هاجَر) لا يمكن أن تتحقق في ال(مهجَر)، لأنّ صيغة (مَفْعَل) لا تكون إلاّ للفعل الثلاثي (كأن يكون: هَجَر)؛ وقد ورد " المهجَر" في (النحو الوافي)[3] على أنّه اسمُ زمان بمعنى الهجْر (أي الهجرة).

وأمّا اسم المكان القياسي من غير الثلاثي فلا بدّ أن يكون على وزن اسم مفعوله (الذي سيكون حينئذ "مُهَاجَر").

وقد ألفينا بعض الكتابات العربية، التي تَرومُ النقاء اللغوي الفصيح، تستعمل (أدب المهاجَر) وتشدّد عليه أحيانا، كما فعل الراحل شوقي ضيف في فصل من دراساته موسوم بـ"ملامح شرقية في شعر المهاجَر الأمريكي"[4]، وكذلك عبد الملك مرتاض في استعمالات عرضية من (بنية الخطاب الشعري)[5]، حيث "حركة المهاجَر العربي" و"شعر المهاجَر"... لكنّ باب الاصطلاح كثيرا ما ينفتح أمام (الخطأ المشهور) ويُغَلّقُ دون (الصحيح المهجور)؛ فقد غلّبت قوة التداول (أدب المهجر) –على علّته اللغوية– وفرضتْهُ أمام (أدب المهاجَر) الغريب الذي لم يستطع أن يقاوم زحْفَ (أدب المهجر) الذي شاعَ على الألسنة وذاع في صفحات الكتب، بل صار عنوانا لكثير من الكتب، لعلّ أشهرها وأضخمها وأعمقها أن يكون كتاب عيسى الناعوري الذي ظلّ محافظا على (أدب المهجر) عنوانا له منذ طبعته الأولى الصادرة سنة 1959.

تكرّس هذا المصطلح في تاريخ الأدب العربي الحديث للدلالة على حال بعض المهاجرين العرب من بلاد الشام (طلبا للرزق والحرية، وهروبا من بطش الاحتلال) الذين اتخذوا من القارة الأمريكية –بشمالها وجنوبها– مهاجَرًا لهم، ولقد "سمي الأدب

---

(2) أحمد بن محمد الفيومي: المصباح المنير، المكتبة العصرية، بيروت، 2004، ص326.

(3) عباس حسن: النحو الوافي، ج03، ص319-320.

(4) شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، ط6، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص245.

(5) عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص28-29

الذي نطق به هؤلاء المهاجرون في هذه الأرض البعيدة (الأدب المهجري)"[6]، وهو أدبٌ ولد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وترعرع في النصف الأول من القرن العشرين، وكان من آلائه "الرابطة القلمية" الأمريكية (1920) و"العصبة الأندلسية" البرازيلية (1932)، ولا مدعاة لكثير من التفصيل الأدبي والتاريخي بشأنيهما خشية الوقوع في التبسيط المدرسي الذي صار في متناول أيٍّ من طلاّب الأدب العربي.

لقد اعتنى هذا الأدب بالتعبير عن الواقع المكاني الجديد في بلاد الهجرة (وهو من هذه الناحية شكلٌ من أشكال أدب الرحلة بالنسبة إلى المتلقي العربي في الوطن الأمّ، إذْ تغدو الهجرةُ رحلةً طويلة في زمانها بعيدة في مكانها)، مثلما اعتنى بالحنين إلى الموطن (وهُنا ينفصل عن أدب الرحلة).

على أنّ اقتران الهجرة بالامتداد في الزمان والمكان، يؤكّده الواقع الحياتي والاستعمال اللغوي المعاصر، وينفيه المعجم اللغوي القديم الذي سمّى الإقامة المؤقتة للمسلمين في بلاد الحبشة، وانتقالهم المكاني المحدود من مكة إلى المدينة "هجرتين" كما رأينا في "القاموس المحيط".

2. أدب المنفى:

(المنفى) اسمُ مكان من الفعل (نفى)، ويقترن النّفيُ -في المعجم العربي- بمعاني الطرْد والإبعاد والتغريب والجحود... .

هو هروب (في حالة نفي الذات لذاتها إلى مكان تختاره لمجرّد أنه أرحَمُ لها من سابقه أو هو أحْلى الأمرّيْن)، لكنّه- في حالة النفي الإجباري- قطْعٌ لمكانٍ موصولٍ بالذات وإكراهٌ على الإقامة في مكان محّدد لا يد للذات في اختياره، مع ما يتبع ذلك

(6) محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج01، دار الجيل، بيروت، د.ت، ص335.

من تقييد للحركة وتحديد للفعل، بيد أنّ للنّص الأدبي حركتــه الخاصــة وللّغــة الوجدانية فعلَها المُحِلّ بسوء حياء مَنْ يُجْبِرها على أبجدية محدّدة!.

وفي كلتا الحالَيْن، فإنّ المنفَى يقوّي الإحساس بالمكان (كما في أشعار يوسف سعدي وعزالدين المناصرة)، ويعمق الشعور بالاغتراب.

غير أنّ الملاحظ أنّ المنفي يركز في كتاباته على المكان المنفى منــه لا المكــان المنفى إليه، لأن "المنفيّ أكثر تعلقا بالأمكنة التي فقدها"[7] ولعل ذلك أن يكون أجْلى وأوضحَ في أشعار أحمد مطر (ولافتاته خصوصا) التي ينــدر أن تــصطبغ بــالألوان البريطانية، ولكنّها مثقلة بزخم سياسي عراقي وعربي، يستمد رائحته من عفن الحاكم العربي.

وفي حالات أخرى، يدير المنفيُّ ظهره للمنفى وينكفئ على نفسه، وينــشغل عن واقعه المكاني بتصوير هواجسه الوجدانية تحت وطأة المكان الموحش تصويرا يحمل حنينا مبطّنا إلى المكان الحميم. وقد لمست شيئا من ذلك في ديوان شجيّ كتبــه في ألمانيا شاعرٌ عراقي اسمه جميل حسين علوان الساعدي، سمّاه باسمٍ يفــضح دلالتــه (رسائل من وراء الحدود)، وأثقلَه بلغة الغربة والنفي والضياع.

ينتصب المنفى فيه مكانا ضيقا "في كهوف الثلج، في أقبيــة النفــي البعيــدهْ" (ص59)، وعبئًا ثقيلا "أحْمل المنفى على ظهري إلى أقصى البقاعْ" (ص56) وموتا بطيئا:

"أنا يا ربّاه في المنفى أموتْ

يهرب العالم من لوني

يفرّ الدرب من خطوي وينأى

---

[7] عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري، ط1، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكُتّــاب العــرب، عمّان، 1995، ص306.

تتفاداني البيوتْ..." (ص55)

إنّ منفى الجسد لن يقود إلا إلى مسقط الروح:

"ومن منفى إلى منفى

تواصل رحلة النسيان

علّك توقف النزْفا

وكيف ستوقف النزْفَا

وجرحك أيّها المطعون لا يشفى

بغير بلادِك الأولى

بغير سمائك الأولى (ص54)

وعليه، فإن القارئ العربي لهذا الديوان لا يتلّمس جليد الحياة الأوروبية لأنّه "يحمل في كلماته دفء الصحارى العربية"[8]، كما قالت الكاتبة الألمانية (قالت غاوث) في تقديمها له.

وبذلك تنقطع الصلة بين أدب المنفى ذي الصبغة الوجدانية الذاتية وبين أدب الرحلة الذي لا بدّ أن يعكس الواقع المكاني الجديد.

3. أدب الرحلة:

جاء في (القاموس المحيط): "ارتحل البعير: سار ومضى، و ـــالقومُ عن المكان: انتقلوا، كترحّلوا، والاسمُ الرّحلة، بالضم والكسر، أو بالكسر: الارتحالُ، وبالضّم: الوجه الذي تقصِده ..."[9].

---

[8] جميل الساعدي: رسائل من وراء الحدود، مؤسسة المعارف، بيروت، 1980، ص07 (مقدمة).

[9] القاموس المحيط: ص1018.

تُجمَع الرحْلة على "رِحْلات" (بكسر الراء وتسكين الحاء)، وقد تجوز كذلك "الرِّحَلات" (بكسر الراء وفتح الحاء) و" الرحلات" (بكسر الراء والحاء معا)، وهما استعمالان مهمَلان قِسْناهما على قاعدة جمع الاسم الثلاثي المزيد بتاء التأنيث، حين يكون مكسور الفاء (الرّاء في رحلة)، حيث يجوز في عينه الصحيحة (الحاء) الاتباع والإسكان والفتح.

ويجوز أيضا أن نعثر على تخريج للجمع الشائع "الرَّحَلات" (بفتح الراء والحاء معًا) جمع قلّة، بناءً على ما جاء في قرار مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ضمن باب (قياس جمع الاسم الثلاثي المزيد بتاء التأنيث)ن حيث "تُجْمَعُ (فِعْلة)، كـ (كِسرة)، و (فِعلَة) كـ (مَعِدَة)، على (فَعَلاَت) جمع قلة، وعلى (فِعَل) جمع كثرة"[10].

ومهما تكن هذه الاستعمالات اللغوية، فإنّ الرحلة والرّحيلَ والارتحالَ والترّحُلَ –جميعا– تُفيد انتقالا في المكان، صار في مألوفنا اللغوي أنْ يكون مؤقّتا، محدودا زمانه.

يسّى الأدب المكتوب من وحي الانتقال من مكان إلى مكان أدب الرحلة أو أدب الرحلات (*Littérature de voyages* بالفرنسية، أو *Travel literature* بالإنجليزية)، وهو " مجموعة الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلّف عن رحلاته في بلاد مختلفة، وقد يتعرض فيها لوصْف ما يراه من عادات وسلوك وأخلاق، ولتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية التي يشاهدها، أو يسرد مراحل رحلته مرحلة مرحلة، أو يجمع بين كل هذا في آن واحد (...) ويعتبر أدب الرحلات – إلى جانب قيمته الترفيهية أو الأدبية أحيانا– مصدرا هاما للدراسات التاريخية المقارنة"[11].

---

[10] إميل بديع يعقوب: معجم الأوزان الصرفية، ط2، عالم الكتب، بيروت، 1996، ص395.

[11] مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص577

يقوم أدب الرحلة على عنصرين أساسيْن، لا يستغني أحدُهما عن الآخر (على ما بينهما من تنافر ظاهري): نصٌّ أدبي (لا يخْلو من تخيُّلٍ طبْعا) مكتوب من حول رحلة واقعية.

ويقتضي ذلك أن تطفو أدبية النص (وما تستلزمه من حضور تعبيري يقطُر سَرْدًا ووصْفاً وبهاءً لغويا) على سطْح مادّةٍ رحلية حدثتْ بالفعل في الواقع المكاني للكاتب.

وهكذا يحتِّمُ العنصر الثاني إقصاء الرحلات الخيالية من هذا الأدب[12].

قد تُكتَبُ الرحْلةُ نثرا (كما هي حال أغلب النصوص الرحلية القديمة بشكل خاص)، وقد تُصَبُّ في قالب شعري؛ كما فعل الكاتب الجزائري محمد الصالح رمضان (من مواليد 1914م) في رحلته إلى بولونيا عام 1955، التي نشر جزءا منها في ديوان صغير الحجم[13] لا يتجاوز 55 صفحة.

وكثيرا ما يستبدّ الشعر بالنصوص الرحلية الخيالية (كما فعل جميل صدقي الزهاوي في "ثورة في الجحيم"، وفوزي المعلوف في "على بساط الريح"، وشقيقه شفيق معلوف في "عبقر"،...).

وفي حالة النثر تستعير الرحلة هيكلها البنيوي من الحديث والخبر والحكاية والدراما والقصة والمقامة...، وهكذا يتعالى أدب الرحلة على الأجناس والأنواع، ليُنتج "نمطا خاصّا من أنماط القول الأدبي"[14]، وينتصب نصًّا عَصيًّا على التجنيس،

---

(12) كما فعلتْ الأستاذة الخامسة علاوي في جهدها الطيب: العجائبية في أدب الرحلات، منشورات جامعة قسنطينة، 2005- 2006 ، ص ص 07-14 وانظر تقديمنا للكتاب صفحة د.

(13) محمد الصالح رمضان: من وحي الرحلة، دار الأمة، الجزائر، 1996. وقد صدرتْ – بعدها- النسخة الكاملة من الرحلة بعنوان (سوانح وارتسامات عابر سبيل)، عن المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر سنة 2004.

(14) حسني محمود حسين: أدب الرحلة عند العرب، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص 09

هو "جماع أجناس (...) بل إنه ملتقى فنون الكتابة على اختلاف أنماطها وأصولها وقواعدها"[15].

ينشغل أدب الرحلات بنقل تفاصيل السّفر، وتصوير الأمكنة الجديدة (مع التركيز على مظاهر العجيب والغريب)، ونقْل الثقافة الاجتماعية للمكان المرتَحَل إليه، حيث يركز الرحّالة على وصف العادات والتقاليد وأساليب العيش لدى ذلك الشعب.

حينها تتحوّل الرحلة إلى ما يمكن تسميته بـ(**الأدب الإثنوغرافي**)، بمعنى "الدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد والعادات والقيم والأدوات والفنون والمأثورات الشعبية لدى جماعة معينة أو مجتمع معين، خلال فترة زمنية محدّدة[16].

وينطبق ذلك على (رحلة ابن فضلان إلى بلاد الترك والروس والصقالبة)، سنة 309هـ (921م)، والتي ظلتْ "مشغولة بهمٍّ توثيقي صرف أكثر من اهتمامها بالشأن الجغرافي، إنها وصف أنثروبولوجي يتمحور حول موضوع واحد محدّد"[17] على حدّ تعبير شاكر لعيبي في تقديمه لها. وقد صارت جزءٍ من تاريخ بعض الشعوب الشمالية كالرّوس (على سبيل المثال) الذين لا يعرفون أنّ أجدادهم القدماء كانوا يحرقون موتاهم –على طريقة الهنود- إلا من خلال هذه الرحلة العربية!.

---

(15) عبد الوهاب الرقيق، هند بن صالح: أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد علي الحامي، تونس، 1999، ص08. وانظر أيضا: العجائبية في أدب الرحلات، ص 20-21.

(16) حسين محمد فهيم: أدب الرحلات –دراسة تحليلية من منظور إثنوجرافي، عالم المعرفة، الكويت، 1989، ص49.

(17) رحلة ابن فضلان، حررها وقدم لها شاكر لعيبي، دار السويدي –أبو ظبي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2003، ص11.

وقد ينطبق بعض ذلك (ولو بدرجة أقلّ) على رحلة مماثلة تُقَسِمُها تلك التخوم المكانية، هي رحلة أبي حامد الغرناطي (473-565هـ/ 1080-1169م)، المسمّاة (تحفة الألباب ونُخْبة الإعجاب)[18].

4. الأدب الجغرافي:

قد يُعزى وضعُ هذا المصطلح إلى المستشرق الروسي الكبير إغناطيوس كراتشكوفسكي (1883-1951)، الخبير بتاريخ الأدب العربي قديمه وحديثه، وعضو المجمع العلمي العربي بدمشق، فقد وضع كتابا ضخما يحمل هذا الاصطلاح في عنوانه، نقل إلى العربية بعد وفاته بستّ سنوات[19] وقد "يكون غريبا أن تكون

---

(18) حقّقَها الكاتب الجزائري الموسوعي الغزير الإنتاج إسماعيل العربي (1919-1997) تحقيقًا ضافيا عميقا (سنة 1982)، وأصدرها عن المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

وقد أنجز أحد طلبتي رسالة ماجستير عنها، بإشرافي، تحت عنوان (سيميائية الفضاء في رحلة أبي حامد الغرناطي)، هو الباحث كمال بولعسل، الذي ناقشنا بحثه بجامعة قسنطينة في ديسمبر 2006.

وبعدها أتيح لي بالمصادفة (في أحد معارض الكتاب) أن أعثر على نسخة أخرى من الرحلة، بتحقيق ونشر مصريين، وقد كُتب على غلاف الكتاب (يُنشر كاملا لأول مرة) !!!.

حقّق الرحلة الدكتور علي عمر تحقيقا باهتًا جدّا (هو في الحقيقة مجرّد فهرسة وليس تحقيقا) سنة 2001، ونشرها في مكتبة الثقافة الدينية بالقاهرة سنة 2003، وكان يعتقد أنّه حقّق سبقا كبيرا بذلك، لأنّه لم يطلع على النسخة الجزائرية.

ولكنّ تحقيقه لا يتجاوز النسخة المنشورة (التي نشرها غابريال فيران/ *G.Ferrand*) في الجريدة الأسيوية عام 1925، بالإضافة إلى نسخة دار الكتب المصرية، في حين تمّ تحقيق إسماعيل العربي اعتمادا على (09) نسخ مخطوطة وليس نسختين اثنتين فقط. وعلى هذا فمِن اللازم أن يُعاد النظر في الجملة الدعائية (ينشر كاملا لأول مرة) المدوّنة على غلاف الكتاب !....

(19) هو كتاب (تاريخ الأدب الجغرافي العربي) الذي ترجمه صلاح الدين عثمان هاشم، ونشرته جامعة الدول العربية -في جزءين- سنة 1957، ثم صدرت طبعات لاحقة أخرى منه عن دار الغرب الإسلامي ودار السويدي.

للجغرافية رحلات بعينها، ولكنّ هذا ما حدث فعلاً"[20] في تراثنا العلمي القديم، ثم حدث أن أُنشئتْ تلك الرحلات إنشاً أدبيا، حيث "الموضوع جغرافي، لكنّ التناول أدبي"[21]، فكان الأدب الجغرافي.

يصدُق هذا التوصيف على عدد غير قليل من الكتب العربية التي يصعُب إلحاقُها بالكتب الجغرافية البحتة، لأنّ مؤلّفيها أسقطوا ذواتهم على الموصوفات الموضوعية الجغرافية، واعتبروها جزءً منها، فشخّصوها وصوّروا انطباعاتهم وانفعالاتهم تُجاهها، ومزجوا حقائقها بكثير من العجائب والغرائب التي نسجها الخيال الشعبي من حوْلها (حيث تضافرت تلك الكتابات مع السّير الشعبية أحيانا، فصوّرت أفضية متخيَّلةً تنتسب إلى ما تسميه بعض الدراسات بـ "جغرافيا الوهم"[22]؛ كجزر الواق واق وجبل قاف ومدينة النحاس وجزيرة الجوهر...)، وتلاقحت الفائدة الجغرافية بالمتْعة الأدبية، فكان (الأدب الجغرافي) تجسيرا لضفّتين ألِفْناهما متباعدتيْن، وتحطيما لبرزخٍ بين بحْرين كانا لا يبغيان !... .

قد ينطبق بعضُ ذلك – مرة أخرى- على رحلة ابن فضلان، التي يبدو صاحبها – على حدّ تعبير محقّقها الأول المرحوم سامي الدهان- "لا يبتعد عن أسلوب الأديب، ولا يتقرّب من أسلوب الجغرافي"[23]، وعلى (تحفة) الغرناطي الذي يَعدّه محقّقُها إسماعيل العربي "مؤسّسًا لمدرسة تقف على الحدود بين أدب الرحلة

---

(20) شوقي ضيف: الرحلات، دار المعارف، القاهرة، 1956، ص05.

(21) إسماعيل زردومي: فن الرحلة في الأدب المغربي القديم، أطروحة دكتوراه دولة مخطوطة، إشراف د.عبد الله العشي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر-باتنة، 2004-2005، ص05.

(22) ضياء الكعبي: السرد العربي القديم- الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2005، ص185.

(23) أنظر تقديم سامي الدهان لـ(رسالة ابن فضلان في وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة)، ط2، مديرية إحياء التراث العربي، دمشق، 1979، ص39.

والجغرافيا"[24]، زيادة على أنه "مؤسّس مدرسة العجائب، والأول في بابه"[25]، وإن كانت الباحثة الخامسة علاوي[26] تدحض رأيه وتستبدل به رأيًا آخر.

وقد نعثُر –ضمن هذا الأدب الجغرافي- على مادة أخرى أكثر جغرافيةً، مسبوكة بأدبية أقلّ، تسميها بعض الدراسات "الجغرافيا الوصفية"[27]، وقد نسمح لأنفسنا بتسميتها (**أدب المسالك والممالك**)، إذا أردنا استنصاص تراث جغرافي عربي كبير، اتخذ من التسمية الواحدة عنوانا لمجموعة كتب كتبها كتّابٌ مختلفون، أردنا التماسها في (كشف الظنون)[28]، فألفيْنا عددَها لا يقلّ عن تسعة كتب مختلفة تتراوح عناوينها بين (المسالك والممالك) و(مسالك الممالك) !.

وقد أوقع هذا التّعدّد كاتبا بحجم شاكر لعيبي (آخر محقّق لرحلة ابن فضلان) في زلاّت تاريخية كبيرة[29]، حيث توهّم أنّ الاصطخري والبلخي والكرخي أسماء لمسمّى واحد !، وأنّ الاصطخري ألّف (مسالك الممالك) باسم أبي القاسم الفارسي، ثم ألّف (صور الأقاليم) باسم أبي زيد البلخي !.

---

[24] أنظر تقدم إسماعيل العربي للرحلة، ص10.

[25] نفسه، ص14.

[26] الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص204.
وانظر تقديمنا للكتاب، ص(د).

[27] فن الرحلة في الأدب العربي القدم، ص04.

[28] حاجي خليفة: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار الفكر، بيروت، 1999، ص444-445 (ج02).
وبإضافة كاتبين اثنين آخرين ، ذكرهما ابن النديم ولم يُذكرا هنا ، هما أحمد الخزّار وأبو العباس المروزي الذي يَعدّه" أول من ألّف في (المسالك والممالك) كتابا ولم يتمه " (الفهرست ، تح. مصطفى الشويمي ، الدار التونسية للنشر – المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، (ص659) ، يصبح العدد 11مؤلفا !...

[29] شاكر لعيبي: رحلة ابن فضلان، المقدمة، ص13(الهامش).

وليس ذلك كذلك بطبيعة الحال، لأنّ تلك الأسماء متباعدة بُعْدَ (إصطخر) الإيرانية عن (بلْخ) الأفغانية عن (الكرخ) العراقي!، بل هي أسماء مختلفة لشخصيات مختلفة يجمع بينها (بالإضافة إلى غيرها كابن خرداذبة وابن حوقل والبكري...) تأليف كتبٍ بعنوان موحّد(*).

وبالعودة إلى (أدب المسالك والممالك) هذا، نلحَظُ من خلال الكتاب الذي وضعه صلاح الشامي تحت عنوان (الرحلة عين الجغرافيا المبصرة)[30] أنّ الجغرافيا بدون رحلة فضاءٌ مظلمٌ، وكائنٌ أعمى، أو هكذا كان يعتقد بعض الجغرافيين العرب القدماء الذين عبّر عنهم المسعودي (ت.346هـ) –وهو منهم- بما معناه أنّهم لم يلتزموا أوطانهم وأقاليمهم بل قسّموا أعمارهم على قطع الأقطار، ووزّعوا أيامهم بين تقاذف الأسفار، واستخراج كل دقيق من معدنه وإثارة كلّ نفيس من مكمنه[31]، فكان لهم ما كان من "الرحلات الكثيرة التي خدم بها العرب علم الجغرافية"[32]، والتي يمكن أن نذكر من بينها: (أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم) للمقدسي

(*) تحرّيتُ هذه المسائل التاريخية في كثير من المصادر القديمة والحديثة كمعجم الأدباء، وكشف الظنون، ومعجم المؤلفين، وكتاب دائرة المعارف (لبطرس البستاني)، ودائرة المعارف الإسلامية،...
لكنّ أغرب ما أثارني أن يحيل شاكر لعيبي إحالةً عارضة على دائرة المعارف الإسلامية، وما أدري كيف لم يستوقفه هذا النص الواضح الذي يقطع الشك اليقين، وقد أوردته في مادة (الإصطخري) على أنّه أبو إسحاق إبراهيم بن محمد الفارسي، جغرافي عربي مغمور السيرة، صاحب كتاب (تقويم البلدان) المعروف بعنوان (المسالك والممالك) الذي لم يكنْ "سوى نسخة جديدة لمصنّف سابق كتبه أبو زيد البلخي، وهذا بالضبط ما فعله ابن حوقل(...) فقد اتخذ من كتاب الإصطخري أساسا لمصنّفه حين عدل عن تصحيح كتاب الإصطخري الذي قابله عام 340هـ (951-952م) وطلب إليه أن يصحّحه...). راجع: دائرة المعارف الإسلامية، نقلها إلى العربية عبد الحميد يونس وآخرون، 1933، المجلد02، ص256.

(30) صدر عن منشأة المعارف سنة 1982، وقد نقلناه عن حسين محمد فهيم الذي عمّق هذه الفكرة في الفصل الأول من كتابه (أدب الرحلات)، ص21 وما بعدها.

(31) أبو الحسن المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، اعتنى به وراجعه: كمال حسن مرعي، ج01، ط01، المكتبة العصرية، بيروت، 2005، ص11 (بتصرف)

(32) جورج غريب: أدب الرحلة تاريخه وأعلامه، ط1، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص28.

(ت.390هـ)، و(نزهة المشتاق في اختراق الآفاق) للشريف الإدريسي (ت.560هـ)، وقد يكون من بينها أيضا بعضٌ من (مروج الذهب ومعادن الجوهر) للمسعودي، حيث يختلط التاريخ بالجغرافيا في كتابه الذي أوجز فيه ما كان قد بسطه وفصّله في كتابه المفقود (أخبار الزمان ومن أباده الحدثان)، بحسب ما قاله في مقدّمته:

"صنّفنا كتابنا في أخبار الزمان، وقدّمنا القول فيه في هيئة الأرض، ومدنها وعجائبها، وبحارها، وأغوارها، وجبالها، وأنهارها، وبدائع معادنها، وأصناف مناهلها، وأخبار غِيَاضِهاَ، وجزائر البحار، والبحيرات الصغار..."[33]. ومن ذلك أيضا ياقوت الحموي(ت.626هـ) في (معجم البلدان) الذي هو "قاموس جغرافي تاريخي أدبي"[34]، على حدّ تعبير جورج غريب.

ويندرج ضمن ذلك أيضا كتاب أبي حامد الغرناطي (المغْرب عن بعض عجائب المغرب)، وفيه حديث عن صفات البحار والأنهار وما فيها من حيوانات، وأخبار الجبال وبعض الظواهر الفلكية، وما في مصر من عجائب، وصفة الأرض وتقاسيمها وأقاليمها، ومدينة النحاس (الأسطورية !) وما فيها من العجائب والغرائب.

وقد حدّد دوافع كتابة هذه المشاهدات الأدبية الجغرافية في قوله: "سألني بعض أئمة أهل العلم والدين أنْ أذْكر لهم نسبي وبلادي وما شاهدت في سفري من

---

[33] مروج الذهب، ج01، ص09.

[34] أدب الرحلة –تاريخه وأعلامه، ص28.

عجائب البلدان والبحار وما صحّ عندي بطريق الاستفاضة من نقلة الأخبار الثقاة فأجبتهم إلى ما سألوه"[35].

ورغم ما في رحلته الأخرى من أبعاد إثنوغرافية تخصّ شعوب القوقاز وأوربا الشرقية، فإنّ تلك (التحفة) تعجُّ أيضًا بوصف الدنيا وسكانها والبلدان وعجائبها والبحار وغرائب مخلوقاتها والقبور وما تحتويه...، ممّا يجعل الرحلتيْن تتقاطعان في كثير من القواسم الجغرافية المشتركة.

إنّ في مثل هذه النماذج ما يجعلنا نتحمّس لاقتراح إدراجها ضمن نطاق خاص نفضّل تسميته (**أدب التضاريس**)، أو حتى (**الأدب الكوزموغرافي**)، انطلاقا من ذلك العلم (*Cosmographie*) الذي يتخذ من وصف الكون موضوعا له.

وأيًا تكن التسمية، فإنها تظل جزءًا من مصطلح (الأدب الجغرافي) الذي ابتكره كراتشكوفسكي، ورسّخته مؤسسة السويدي من خلال "المركز العربي للأدب الجغرافي" (ارتياد الآفاق)[*].

5. الأدب السياحي:

الأصل في "السياحة: الذهاب في الأرض للعبادة والترهُّب؛ وسَاحَ في الأرض، يسيحُ سياحةً وسُيوحًا وسيْحًا وسَيَحَانًا أيْ ذهب؛ وفي الحديث: لا سياحةَ في الإسلام، أراد بالسياحة مفارقة الأمصار والذهابَ في الأرض، وأصله من سيْح الماء

---

[35] أبو حامد الغرناطي: المعْرب عن بعض عجائب المغرب، تقديم وترجمة وتحقيق: إنغْرد بيخارانو، المجلس الأعلى للأبحاث العلمية – معهد التعاون مع العالم العربي، مدريد، 1991، ص08، وانظر ما يشبه ذلك في مقدمة (التحفة)، ص29.

[*] بخصوص هذه المؤسسة، وذاك المركز، وأبعاد "الأطلس الأدبي" و "الأدب الجغرافي"، راجع حوارا ممتعا مع صاحب المؤسسة (الشاعر محمد أحمد السويدي)، مجلة (الثقافة)، تصدرها وزارة الثقافة الجزائرية، عدد 09، يناير 2007، ص ص 46-57.

الجاري؛ قال ابن الأثير: أراد مفارقةَ الأمصار وسُكْنى البراري وتركَ شهود الجمعة والجماعات؛ قال: وقيل أراد الذين يسعون في الأرض بالشرّ والنميمة والإفساد بين الناس؛ وقد ساح ، ومنه المسيح بن مريم، عليهما السلام؛ في بعض الأقاويل: كان يذهب في الأرض فأينما أدركه الليل صفَّ قدميه وصلّى حتى الصباح؛ فإذا كان كذلك فهو مفعول بمعنى فاعل. والمِسْيَاحُ الذي يسيح في الأرض بالنميمة والشرّ"[36].

وفي (أساس البلاغة): "...سَيَّحَ فلانٌ تسييحًا كثيرا إذا نَمَّق كلامه"[37]، وفي (المعجم الوسيط):"السياحة: التنقل من بلد إلى بلد طلبا للتنزّه أو الاستطلاع أو الكشف"[38].

وقد وردت السياحة ثلاث مرات في القرآن الكريم؛ مرّة بصيغة فعْل الأمر، ومرّتين بصيغة اسم الفاعل:

1. (فَسيحوا في الأرض أربعةَ أشهر) التوبة:02

2. (التائبون العابدون الحامدون السَّائِحُونَ الراكعون السّاجدون). التوبة: 112.

3. (عسى ربّه إنْ طلّقكنَّ أن يُبْدِلَهُ أزواجًا خيرًا منكنَّ مسلماتٍ مؤمناتٍ قانتاتٍ تّائباتٍ عابداتٍ سائحاتٍ) التحريم:05.

فالسّياق الفعْلي الأول (معاهدة المشركين) يُحيل على معاني الإقبال والإدبار والسّيْر الآمن على وجْه الأرض، بينما يُحيل السياقان الثاني والثالث(الواردان في موقف مخاطبة النبي وأزواجه مرّة، ووصف المؤمنين المجاهدين مرة أخرى) على

---

[36] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1997، ج03، ص377 (سيح)

[37] الزمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، 1994، ص317.

[38] المعجم الوسيط (1-2)، ط2، مجمع اللغة العربية، القاهرة، د.ت، ص492.

الصائمين والصائمات؛ وقد اقترن الصوم بالسياحة لأنّ الصائم لا يطْعَمُ؛ تماما كالسائح الذي يسيح مُتَعبِّدًا ولا زاد معه... .

وهكذا فإنّ دلالات السياحة –في اللغة والاصطلاح- لا تكاد تخرج عن معاني الخروج والرجوع، والسير في الأرض والسّعي بين الناس، وتنميق الكلام (وهذه وظيفة جمالية نشدّد عليها في هذا السياق).

كما أن السياحة لا تقيّد المكان الذي نَسيحُ فيه؛ فقد يحدث ذلك داخل البلد الواحد (وهي هنا تفترق عن الهجرة في هذه النقطة المكانية مثلما تفترق عنها في العنصر الزماني؛ إذ السياحة محدودة الزمان بينما الهجرة طويلة غالبا)، وقد يحدث خارج البلد؛ فتصبح السياحة كأنها هجرةٌ قصيرة، أو لنقل إنّ السياحة رحلة هيمنت عليها عناصر الامتاع؛ فهي تختلف عن الرحلة العادية التي كثيرا ما تَعْتورُها المشاقّ والصّعاب، لا سيما إذا كانت من النوع الذي يسمى لدى بعض الدارسين بـ "الرحلات التكليفية"[39] (كرحلة ابن خرداذبة إلى حصون جبال القوقاز بتكليف من الواثق بالله، أو رحلة ابن فضلان إلى بلاد الصقالبة بتكليف من المقتدر بالله، أو رحلة رفاعة الطهطاوي إلى فرنسا بتكليف من محمد علي باشا،...) التي يحدّد فضاؤها المكاني سلفا، ويقيّد مداها الزمني، ويقلُّ فيها هامش الحرية حتى على صعيد اللغة....

كذلك تتعارض السياحة مع النّفي تعارضا جذريا لا يُبْقي على جامع بينهما سوى الانتقال المكاني الذي سرعان ما ينشطر إلى شكلين من هذا التحول: تحوّل إلى مكان نتوق إليه (في الحالة السياحية)، وتحوّل إلى مكان نُكْرَهُ عليه ونُجبر على العيش فيه (في حالة المنفى).

وعليه، فالسياحة رحلة تلقائية حرّة إلى مكان مرغوب فيه، بنيّة الجَولان (التجوال) والتمتّع والتنزّه والاستطلاع والفضول والاكتشاف، والأدب السياحي هو ثمرة كلّ ذلك في شكل جمالي يطبعه الامتاع الوصفي والتنميق الكلامي والتبليغ

---

(39) حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص90.

الانطباعي الذي يمتاز ببساطة الوظيفة الإخبارية؛ حيث يربأ السائح الأدبي بنصّه الجميل أن يُثْقَل بالمعلومات التاريخية والجغرافية الكثيرة الجافّة... .

وإذا كانت بعض الكتابات الرحلية، والأدبيّة المقارنة (ومنها خاصة ما يسمى أدب الصورة- *Imagologie*- الذي قد ينقُل إلى الأنا صورة الآخر بشكل خاطئ ابتغاء تجميل الذات) تمعن في تشويه الفضاء الإثنوغرافي والطبيعي للآخر، أحيانا، فإنّ الأدب السياحي -بخلاف ذلك تماما- يسعى إلى التقريب بين الشعوب، عن طريق الترغيب في المكان والتركيز على الزوايا المشرقة من صورة الآخر، دون شوفينيّة دينية أو تعصُّبٍ مذهبي أو ادّعاءٍ إنساني زائف.

السياحة الأدبية عند عبد الله ركيبي (في مدينة الضباب ومدن أخرى):

في البدء، ونحن نسعى إلى التأسيس للسياحة الأدبية، لا يسعُنا إلا أن نشير إلى أننا لم نعثر -خارج هذا المقام- على أعمال موازية نتكئ عليها في ترسيخ المصطلح، ما عدا إشارة بسيطة (لكنها مهمة) تلقّفناها من (جمرة النص الشعري)[40]؛ حيث جعل عز الدين المناصرة من "الطريقة السياحية" إحدى أربع طرق للتعامل مع الأمكنة في النص الشعري؛ إذ يسود التعامل مع المظاهر الخارجية، السريعة الإدهاش، مع شيء من الانبهار بفلكلورية الأمكنة وقدمها وعتاقتها.

بينما يطالعنا الدكتور عبد الله ركيبي[*] (من مواليد 1930) بكتاب لا عهدَ لنا به، صاحبُه هو أحد كبار المؤسّسين للأدب الجزائري الحديث، وقد دخل الحياة الأدبية مبدعا (حيث أصدر مسرحيته الثورية "مصرع الطغاة" بتونس سنة 1959، ثم أصدر مجموعة قصصية "نفوس ثائرة" بالقاهرة سنة 1962)، ثم تحوّل إلى النقد

---

[40] عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري، ط1، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب، عمّان، 1995، ص310.

[*] أنظر ترجمة مفصلة لحياته وأعماله، في ملحق كتابنا: النقد الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص ص 205-207.

وطقوسه الأكاديمية التي سرقت من عمره الإبداعي نحو أربعين سنة كاملة، قبل أن يُفقد المسار الأدبي هذا الكتاب اللافت، الفريد في موضوعه (بالنسبة إلى الأدب الجزائري على الأقل).

سمّى كتابه (في مدينة الضباب ومدن أخرى)[41] ، ثم أردفه بعنوان فرعي مثير، تعكسه هذه العبارة الفاتنة (**سياحة أدبية**) التي فصّلنا مصطلح (الأدب السياحي) على مقاسها.

فبعدما كتب الركيبي (الجزائر في عيون الرّحالة الإنجليز) عام 1999، هاهو ذا يكتب عاصمة الإنجليز (مدينة الضباب) ومدنا أخرى غيرها، كما رآها عيناه، أو كما تخيّلها أحيانا!.

لكنه حريصٌ منذ البدء على التمييز بين (سياحته) و (رحلات) الآخرين: ".. لا بدّ هنا من التنويه بأنني لستُ رحّالة سافرتُ بغرض التجوّل وتسجيل العادات والتقاليد أو وصف الطبيعة والتّلذذ بالهواء الطلق وبرمال الصحراء الذهبية !! ولكنني كتبتُ عن هذه المدن بعيون مفتوحة ومشاعر ودّية ونظرة موضوعية وأحيانا نقدية، ومن ثمة ركزتُ على الجوهر لا على السطح، كما عنيت بمواقف معينة دون أن أوغل في التفاصيل التي يهتم بها الرحالة في غالب الأحيان ومنها المعلومات الجغرافية والتاريخية وما شابه ذلك.

أقول إنني أبديتُ اهتمامي بقضايا ربّما تهمّ القارئ عندنا، وقد يجد إجابات عن أسئلة تخطر بذهنه وهو يقرأ هذه الصفحات، وفي الواقع إنني أعتبر ما كتبتُه من باب (السياحة) يرتاح إليها المرء بعْد عناء التعب أو (واحة) يلوذ بها من متاعب الحياة وهمومها" (ص08).

---

[41] عبد الله ركيبي: في مدينة الضباب ومدن أخرى، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003. وحتى لا نثقل البحث بمزيد من الهوامش ، سنلجأ إلى التوثيق في المتن كلّما تعلّق الأمر بهذا الكتاب (المدونة) .

يشخّص الركيبي المدن عن تجربة وقناعة بأنّ "المدن مثل الأشخاص منها ما نحبّه ونشعر بالألفة معه، ومنها ما لا نتعاطف معه، ومنها ما نعجز عن تحديد شعورنا نحوه بالضبط" (ص06)؛ فهو يسجّل حبّه للجزائر العاصمة والقاهرة ودمشق وتونس وبسكرة (مسقط الرأس)، ويُبدي تعاطفا مع لندن، ثم يسجل انطباعات حول مدن غربية أخرى "تتراوح بين الاحترام والحيادية والموضوعية، وبين التعاطف أحيانا أخرى" (ص07).

كتب الكاتبُ كتابه من وحْي زيارات مختلفة، في أزمنة متقاربة حينا متباعدة حينا آخر، لأمكنة مختلفة عربية وأجنبية كمصر وسوريا وفرنسا وبريطانيا والفيليبين والمجر وألمانيا وروسيا... .

وقد يتحدث أيضا عن مدنٍ لم يزرها، كأنما زارها في الحلم، وهذا شبيه بالرحلات الخيالية التي أقصيناها من أدب الرحلة سابقا.

فهو تارة يَسيحُ في عمق مدينة ما، وتارة أخرى تَسيح في أعماقه مدينة لم يرتحل إليها إلا في أحلام اليقظة، ومن تلك رحلته الحالمة إلى القدس التي يسمّيها (مدينة الحلم والأحزان)؛ ذلك أنّ هناك مدنا "يتمنى المرء أن يزورها ولكنّ ظروفا قاهرة تحول دون تحقيق أمنيته، ومن هذه المدن ما يزورها خياله دائما وتتجه إليها أحلامه فهي لا تفارقه بل يحملها في قلبه أينما ذهب وحيثما ارتحل.. !" (ص232).

ولكنّ لندن هي سيدة الأمكنة التي تستبدّ بالقسط الأكبر منْ هذا الكتاب، وتهيمن على صفحاته، من الفصول الداخلية إلى العنوان الخارجي الذي يعْطف كلّ المدن الأخرى عليها وحدها ! (في مدينة الضباب ومدن أخرى)، ذلك أنه زارها مرّات مختلفة على امتداد أكثر من عشرين سنة (1979-2001)، لكنه لا يَكْترثُ كثيرا لتأخر تسجيل انطباعه عن المكان ؛ إذ يمكن أن تمتد المسافة الزمنية بين زمن الحكاية الرحلية وزمن الحكْي الأدبي، فلا يجد بدّا من الاعتماد "على ما بقي عالقا

بالذاكرة" (ص05)، إنه يتعامل مع المادة السياحية بعقلية فنية تُدير ظهرها للترتيب التاريخي، وتنتصر للمفارقات الزمنية التي تطبع الكتابات السردية الحديثة.

فخلافا لسائر الكتابات الرحلية التي ترهن للفعل الحاضر، فإنّ السياحة الأدبية عند عبد الله ركيبي يطبعها حضور الماضي انطلاقا من الفعل الحاضر؛ إنه لا يكتفي بالعين وما ترى، إنما يستعين بالذاكرة وما تستعيد، أي بما رأت العين في المقام الواحد أو في المقامات المتشابهة حين تتداعى الأفكار.

من خصائص الكتابة السياحية عند الركيبي الاستطراد والتداعي والارتداد، وهي خصائص تكشفها نصوصه، ويؤكدها قوله: ".. وأسجّل بأنني أحيانا أستطرد لسبب بسيط هو أنني قد أنطلق من مدينة معيّنة لأتحدث عن تجربتي في أخرى كي أربط الحاضر بالماضي وحتى يكون هناك خيط يضمّ هذه الانطباعات بعضها إلى بعض"(ص10).

من جملة الأساليب الارتدادية التي يصطنعها في سياحاته الأدبية المختلفة، هذه النماذج الاستذكارية:

- "وغاصت بي الذكرياتُ..."(ص43).
- "وأعادني الموقف إلى الماضي"(ص39)
- "وأسرعتْ عجلة الذاكرة إلى الرجوع للخلف أكثر..."(ص39)
- "ذكّرني ذلك بما وقع لي مرّة..."(ص52)
- "وعادت بي الذكرى إلى عام..."(ص69)

يميل الكاتب إلى الاستذكار، في مواقف (ما أشبه اليوم بالبارحة)، فيستحضر اليوم ما جرى بالأمس، ويُولج الحاضر في الماضي بكيفيات فنية ممتعة.

ففي نصّه (تجربة جديدة) عن رحلته إلى بريطانيا (ص13)، نراه يُعاين احترام الآخر الغربي له ، ثم سرعان ما يستحضر تجارب استفزاز العربي له ، مميزا الفرق بين الموقفين ب " الفرق بين بلد ديمقراطي وأخر يخشى من الديمقراطية"(ص 16).

هنا يبتدئ بالحديث عن رحلته إلى لندن، ثم يقطع الرحلة الحاضرة بالعودة أربع سنوات إلى الوراء لينخرط في الحديث عن رحلة قادته إلى الفلبيين سنة 1975: " وعادت بي الذاكرة إلى ماض ليس ببعيد كان هو الدافع الرئيسي لخوض هذه التجربة الجديدة ..." (ص 22). كأن هناك دائما خيطا رفيعا بين الماضي والحاضر في تجاربه السياحية. وعليه تزدحم نصوص الركيبي بما يمكننا تسميته "أمكنة معترضة" (إذا حق لنا أن نبني المكان المعترض على وزن الجملة المعترضة في النحو العربي)، فيجيئ المكان المعترض في هيئة مكان لا محل له من السياق المكاني الحاضر، لأنه يبتره، ويقطع حدثا سياحيا الأصل فيه أن توصل عناصره.

يترتب على ذلك أن يجئ الزمن الماضي جملة معترضة في سياق الكلام الحاضر الذي يتأسس النص السياحي عليه، وباستحضار دلالة الجملة المعترضة في النحو والبلاغة العربيين، نلاحظ أن الاعتراض المكاني (وما يتبعه) محسّن معنوي مكمل يفيد توكيد الحدث المكاني وتقوية دلالاته.

يحتفي النص السياحي بالمواقف الطريفة المسلية، مقابل احتفاء الأدب الجغرافي بالعجائب والغرائب، لا سيما ما تعلق منها بحرج التواصل اللغوي المفقود، حيث يتحدث الركيبي عن اللغة حين تتحول إلى منفى، منتهيا إلى أن "المرء يحس بالعزلة عن العالم إذا كان لا يعرف لغة أهل البلد" (ص 32).

يشكل الوطن في نصوص الركيبي ثابتا مكانيا حين تتغير الأمكنة، به الملاذ وفيه المأوى وإليه الحنين :"... لقد خفق قلبي وأنا أركب الطائرة لأهبط في مطار الجزائر، وتذكرة المثل الإنجليزي المعروف (لا يوجد مكان مثل مترلك أو وطنك)، وهذه حقيقة خالدة فلا شيء يعوضك عن وطنك ..." (ص 65).

و"من المؤكد أن المرء يحمل وطنه معه أينما ذهب، تجسده هويته كما يلوح في تقاسيم وجهه وخطوط بطاقاته ولا يمكنه أن يتوارى خلف النظارة أو اللامبالاة أو تجاهل الواقع، فالوطن هو الإنسان نفسه الذي ينتسب إليه ويفخر بأنه مواطن منه، و يعتز بكل شيء فيه، بالماضي، بالحاضر، بالمستقبل، بالطبيعة، حتى بالحجارة فيه، وقيمة المرء من قيمة وطنه الذي ينتمي إليه و احترام الآخرين له وما يمثله من ثقل مادي وحضاري وثقافي. وعندما يغادر المرء وطنه فان جزءا منه يبقى هناك، ولا يستطيع أن ينفصل عنه لأنه يمثل وجوده كله، ومن هنا لا أنقطع عن التفكير فيه بل يزداد إحساسي بما يعانيه أضعاف ما أشعر به وأنا في داخله ..." (ص 116) .

من هذا المنطلق، يأسى الركيبي ويشجى لصورة الجزائري في نظر الأخر أيام المرحلة التسعينية التي تتداخل ألوان وصفها بين العشرية السوداء والعشرية الحمراء، وأيا يكن الوصف فإن الجزائري قد أضحى علامة إرهابية يخشى تصديرها، فهو خلافا للمنطق القضائي في العالم برمته متهم حتى يثبت براءته:

" أصبح الجزائري مشبوها أينما حل وحيثما ارتحل وكأن في جبهته علامة خاصة وعلى وجهه سمات الإرهاب، حتى ولو كان أستاذا مثلي أو شخصا عاديا لا يفهم في السياسة شيئا (...) مهما يكن من أمر فإن العودة إلى أرض الوطن تنسينا هذا الإحساس وإن كانت لا تنسينا المرارة التي تملأ حلوقنا..." (ص133-134).

ثم يعمم هذا الاتهام على سائر العرب والمسلمين (بعد أحداث أيلول خصوصا): "العربي في نظر الغرب إرهابي حتى ولو كان أعلم العلماء أو أحكم الحكماء، وهذا الحكم أطلقته الصهيونية الخبيثة في وسائل إعلامها، في أوربا وأمريكا" (ص131).

ورغم ذلك كله، فإن الركيبي لا يقابل الإساءة بالإساءة، بل على العكس من ذلك تماما تصطبغ نصوصه السياحية بروح سامية سمحة متسامحة، تنقل صورا طيبة جميلة عن الإنسان والمكان من الناحيتين: الإثنوغرافية والجغرافية، فالشعب الفليبيني

"شعب مضياف يمتاز بالبساطة وروح الدعابة ويهوى الموسيقى إلى درجة ملحوظة، وربما كان لهذه الطبيعة الساحرة أثرها في نفوس الناس ومشاعرهم رغم معاناة الكثيرين منهم" (ص29-30)، والإنجليز "يمتازون عن غيرهم بالاستجابة إذا طلبت منهم المساعدة، فإذا سألت أحدهم أن يدلك على وجهتك لأنك لا تعرف الطريق فسيلبي طلبك في الحال، وقد يخرج من جيبه ورقة وقلما ويكتب لك المعلومات أو يشرح لك بالتفصيل كيف تصل إلى هدفك، والبعض قد يسير معك مسافة معينة حتى يقربك إلى مقصدك ولا يشعر بالتأفف أبدا حتى لو أخذت من وقته الشيء الكثير"(ص33)، وقد "تربوا على الصدق" (ص37)، و"الابتسامات ترف على الشفاه وهذه أيضا من الظواهر التي يلاحظها المرء في لندن أينما ذهب وحيثما أقام، فالمجاملة هي شعار الإنجليز وربما لأنه شعب متحضر أو يحب التجارة..." (ص53).

بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقوم باستنصاص عبارة محمد عبده الشهيرة التي تبرزنا مسلمين بلا إسلام، بينما يوجد عندهم إسلام بلا مسلمين(ص38)! .

وأما البلاد العربية الأخرى التي ساح في أرضها، فإنه يسجل كذلك من حولها انطباعا طيبا جدا، كما هي الحال مع القاهرة (ص45) التي يقدمها في هيئة مدينة ساحرة رائعة أصيلة بأهلها البسطاء الطيبين وعطرها الروحي الزكي... .

وبالعودة إلى فنيات الأدب السياحي لدى الركيبي، نلاحظ أن أدبيته قد تفتر أحيانا، في المواقف التي يطغى عليها السرد التاريخي والإخبار السياسي، كبعض ما في رحلتيه (من التايمز إلى الراين) و(على ضفاف الدانوب)، لكنها تسمو ويطيب جمالها في المواقف التي تتخللها مشاهد وصفية ممتعة منسوجة من وحي هذا المكان أو ذاك، كما هي الحال في مثل هذه النماذج:

- "وربما يجذبني إلى هذه المدينة عدا البحث أنني أحس بها وكأنها حسناء صامتة غامضة لا تكشف لك عن سرها حتى ولو بقيت معها العمر كله" (ص114).

- " ألمحها من بعيد وأشاهد المنظر الذي يتشكل مثل الهلال من مبانيها وسواحلها ومرتفعاتها وتلك الجبال التي تحيط بها عندئذ أستغرق في إحساس عجيب لا نظير له، يمتزج فيه الواقع بالخيال والماضي بالحاضر وأيضا أفكر في المستقبل..."(ص103).

- "أسمع الضحكات تجلجل في الفضاء وأنا مستلق على فراشي في هذه الحجرة الصغيرة، فهي ترن في أذني مثل الرعد وتخترق مسمعي مثل مسمار خشن"(ص118).

- "شدّني منظر الشمس في هذه العشية حيث كانت أشعتها الذهبية تنساب على رؤوس الأشجار في حنو ورفق، وتتخلل الأغصان فتحدث مشهدا شاعريا بديعا.."(ص125).

وعموما فإن كتاب (في مدينة الضباب ومدن أخرى) زاخر بكثير من الأساليب الفنية البسيطة التي استمدها الكاتب من تمرسه المبكر بالفن القصصي: ممارسة (حيث أبدع مجموعته القصصية الوحيدة "نفوس ثائرة"[42] في بدايات مساره الأدبي)، ودراسة (حيث ظفر بشهادة الماجستير من جامعة القاهرة عام 1967، عن بحث يتقصى "القصة الجزائرية القصيرة").

وفي الكتاب كذلك –وكما أسلفنا– نفحات من روح التسامح الحضاري، إذ تتداعى الأمكنة والتجارب في العين والذاكرة، وتتداخل حيث لا فضل لمكان على آخر إلا بإنسانيته الطاغية.... .

أخيرا، إن النص السياحي عند عبد الله الركيبي واحة فنية تعكس تجربة مكانية خارج البلاد، يتفيأ القارئ ظلالها، إذ يأوي إليها ويلوذ بها ويرتاح فيها، لذلك كان لا بد ألا ينغص على القارئ هذا المأوى بالمعلومات المعرفية الثقيلة، أو ينغص عليه راحته بما ينفره من المكان أصلا.

---

[42] صدرت طبعتها الأولى بالقاهرة عام 1962، ثم صدرت طبعتها الثانية بالجزائر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1982. وقد كتب مقدمتها الناقد الكبير الراحل شكري محمد عياد.

مدخل إلى (العجائبية في أدب الرحلات)

يبدو أنّ المنْجَز الإبداعي العربي في أدب الرحلة لم يحقّق من التراكم النصوصي ما يسمحُ باتخاذه مادة للفعل النقدي ، لذلك قلّ حضور دراسات جادة من هذا النوع في النقد العربي بَلْهَ الجزائري ؛ فإذا ما استثنينا الجهد الواضح الذي بذلَهُ الدكتور عمر بن قينة في كتابيه: (اتجاهات الرحالين الجزائريين في الرحلة العربية الحديثة) و(الشكل والصورة في الرحلة الجزائرية الحديثة) ، الصادريْن سنة 1995، والتفتنا إلى غيره ، فإننا لا نكاد نرى إلاَّ الخَلاَء !.

في هذه المفازة الخالية ، ووسط هذا الفراغ العلمي الرهيب ، تشقُّ الباحثة الجزائرية الجادّة الواعدة (الخامسة علاوي) طريقها الشاق إلى أدب الرحلات (أو الأدب الجغرافي كما يسميه المستشرق الروسي اغناطيوس كراتشكوفسكي، أو الأدب السياحي كما سمّاه – مؤخرا – الناقد الجزائري الكبير عبد الله الركيبي،....) في رحلة علمية عسيرة، تعْتورِها عقباتٌ كأْداء، شاقة المصْعد، صعْبةُ المرتقى، مادتُها (الرحلة الأدبية)، وموضوعُها(العجائبية): أحلاهما مُرّ، وأَسْهلُهما صعْب؛ فكلاهما مُرْدَفٌ بعشرات علامات الاستفهام والتعجب في ذاكرة المتلقي ....

من هنا ، وضمن هذا السياق ، يكتسي كتاب(العجائبية في أدب الرحلات) قيمة نوعية عالية في المسار الثقافي الجزائري خصوصا، والعربي عموما.

صدر الكتاب عن منشورات جامعة قسنطينة، سنة 2006، في 220 صفحة وينبني على مدخل وثلاثة فصول، يتقصى المدخل أدب الرحلات مفهوما وتجنيسا، بينما يحيط الفصل الأول بجملة من المفاهيم النظرية المتعلقة بالأدب العجائبي (العجائبية لغة ، العجيب في التراث العربي، العجيب في الثقافة الغربية، الحدود المتاخمة للعجيب والغريب عند تودوروف، ترجمة المصطلح، المجالات القريبة من العجائبي

.....) ، أما الفصل الثاني فيتعلق بالبنية العجائبية في النصوص الرحلية القديمة ؛ حيث يتقصى تمظهرات العجائبية في بعض النصوص السردية القديمة، لينتقل إلى البنية السردية في الرحلات ثم يختتم بإشكالية تلقي العجائبي وتجليات المتخيل في المحكي العجائبي.

وأما الفصل الأخير فيرمي بثقله المعرفي التحليلي النقدي في أعماق رحلة عربية استثنائية (تاريخيا وفنيا)، هي رحلة أحمد بن فضلان إلى بلاد الترك والروس والصقالبة، عبْر التوغّل في مكنونها العجائبي توغّلا لا يغفل الإحاطة التاريخية بالرحلة والرحّالة ، والوقوف عند خصائص عصر الرحالة ودواعي السرد العجائبي، مع وقفة تحليلية مطوّلة عند البنية العجائبية للرحلة ، تنتهي عند الوصف العجائبي ووظائفه.

وكلّ ذلك بآليات نقدية علمية صارمة ولغة شائقة ممتعة .....

لقد اهتدت صاحبة هذا الكتاب إلى موضوع في غاية الأهمية والطرافة، لأنّ الموضوع العجائبي كان قاسما مشتركا بين مجموعة من الرحلات العربية القديمة (التي آثرته واحتفتْ به، و لم تجدْ من الدارسين مَنْ يحتفي بها قبل ظهور "الفونتاستيك" الغربي، والتي لو قرأها تزفيتان تودوروف لأعاد النظر في بعض فصول كتابه: (مدخل إلى الأدب العجائبي).

لعلّ عناوين مجمل تلك النصوص أن تشير إلى عجيب أو غريب :

- (عجائب البلدان) لأبي دُلَف الينبوعي (305- 385هـ) .
- (المعرب عن بعض عجائب المغرب) لأبي حامد الغرناطي (473-565هـ).
- (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب) للغرناطي كذلك.
- (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) للقزويني (605- 682هـ).
- (خريدة العجائب وفريدة الغرائب) لابن الوردي (ت 749هـ).

- (تحفة النظّار وغرائب الأمصار وعجائب الأسفار) لابن بطوطة (703-776هـ)..

كما ركّزت الكاتبة كتابها على عصرِ عجائبيّ السّمات ، هو القرن الرابع الهجري الذي تدلّنا أحداثه التاريخية على أنه قد حدث فيه ما يدعو إلى العجب؛ فقد وَلَدَتْ بَغْلة فِلْوًا(جحشًا)! سنة 300هـ، ووقع الخوف من حيوان (الزَّبْزَب) الذي كان يُرى بالسطوح، سنة 304هـ، فكان يأكل الأطفال ويقطع أثداء النساء !، وفي سنة314هـ جمدت مياه دجلة بالموصل، وعبرت عليها الدواب في سابقة غير معهودة!... .

إنّ منطلق رحلة ابن فضلان (الموضوع المركزي للكتاب) يَشي – أصلا – بشيء من العجائبية ؛ وذلك أن مَلِك الصقالبة يطلب مساعدة مالية من الخليفة العباسي المقتدر، هو غنيٌّ عنها في الأصل؛ إذ يطلب مالا لبناء حصْن يحميه من اليهود الخزر، وهو يملك أضعَاف ذلك المال !، فكأنّ المرادَ هو برَكة الخليفة المسلم لا أمواله ؛ يقول الملك: ".. فوالله إني لبمكاني البعيد الذي تراني فيه وإنّي لخائفٌ من مولايَ أمير المؤمنين ، وذلك أني أخاف أن يَبلُغَه عنّي شيء يكرهه ، فيدعو عليَّ فأهلِك بمكاني وهو في مملكته وبيني وبينه البلدان الشاسعة"، ثم يضيف: "ولو أني أردتُ أن أبني حصْنا من أموالي من فضة أو ذهب لما تعذّر عليّ ، وإنما تبركتُ بمال أمير المؤمنين فسألتّه ذلك"!... .

ممّا يُحسَب للباحثة، في كتابها هذا ، أنها رمتْ بثقلها العلمي في رحلة إشكالية قديمة مكتنفة بغموض تاريخي كبير كغموض تاريخ صاحبها الذي لا تعرف عنه المصادر التاريخية أكثر منه أنه "أحمد بن فضلان بن العباس بن راشد بن حماد ، مولى القائد العباسي محمد بن سلمان ، وسفير الخليفة المقتدر إلى بلاد الترك والروس والصقالبة" دون أن تقوى حتّ على تحديد سنة ميلاده أو وفاته، ومن أراد أن يفعل أكثر من ذلك، كعمر رضا كحالة في "معجم المؤلفين:220/1" ، قال: "...كان حيًّا سنة 309هـ- 921م"!، وكلّ من

يعرف أنّ هذه الرحلة قد حدثت سنة 309هـ، لا يملك إلاّ أن يضحك بصوت عالٍ من تحصيل الحاصل هذا، لأنّه لا يعقل أن يقوم شخص ميّتٌ بمثل تلك الرحلة الدنيوية ! ... .

إننا نتساءل: إذا كان أحمد بن فضلان فقيها عارفا ومجادلاً مقْنعا وكاتبا متمكنا (على نحو ما تبرزه اللغة الإبداعية الفنية العالية التي كتب بها رحلته)، إلى درجة تأهيله لقيادة وفد حضاري بهذا الحجم، في رحلة تاريخية على هذا المستوى ، فلماذا غيَّبته المصادر التاريخية إلى هذا الحد ؟! ولماذا لا نجد ذكرا لهذه الرحلة العظيمة في (تاريخ بغداد) أو(تاريخ الخلفاء)أو غيرها من أمهات الكتب التاريخية ؟!

لماذا يعْقد السيوطي مَسَارد لأشهر الأموات في عهد كل خليفة ضمن (تاريخ الخلفاء) لا نجد فيها إيماءً إلى ابن فضلان ؟!

لماذا يثني ياقوت الحموي على ابن فضلان، في (معجم البلدان)، ويأخذ عنه ، ويصف رحلته بالقصة المشهورة، ثم يسقطه من (معجم الأدباء) المؤلَّف بعد (معجم البلدان)، ولا يذكره حتى في "طبقة الموالي"؟!

ولماذا لا يُشار إلى ابن فضلان – قطعا – خارج الحديث عن ذلك الوفد المرسَل إلى بلاد الروس والصقالبة ؟!

أليس من الحيْف على ابن فضلان ، والجوْر على رحلته، أن يغمط حقّه عربيا في وقت تعده روسيا والدول الاسكندنافية جزء من تاريخها القديم ؟!....

لعلّ هذا ما تريد أن تقوله الخامسة علاوي في كتابها هذا الذي ينفرد بإعادة النظر في جملة من المسلمات الأدبية المتعلقة بالرحلة والرحالة وبأدب الرحلة عموما، بل يطرح رؤى بديلة وينافح عن أفكار جديدة .

ذلك أنّ الباحثة تخوض خوضا جريئا في جنسية أدب الرحلة ، وتحاول أن تبحث عن موقع له ضمن نظام الأجناس الأدبية : هل هو قصة أو رواية أو سيرة ذاتية ؟ أو هو البديل العربي للقصة والرواية في أوروبا، كما يرى فؤاد قنديل في كتابه (أدب الرحلة في التراث العربي)؟ لتنتهي إلى أنه "ملتقى الفنون"؛ فهو نمط خاص غير مستقل بنفسه ، بل شكل متقدم مما يعْرف اليوم بتداخل الأجناس الأدبية، أو "الكتابة ضد التجنيس" كما يسميها معجب الزهراني ....

كما أنها تدْلي برأي نقدي شُجَاع يقضي بإخراج الرحلة الخيالية من حظيرة أدب الرحلة وتُعيد التأريخ لأدبية الرحلة بالقرن الرابع الهجري (مع ابن فضلان الذي قال عنه محقق رحلته سامي الدهان إنه: لا يبتعد عن أسلوب الأديب ولا يتقرّب من أسلوب الجغرافي)، وليس القرن السادس كما جرت العادة ؛ إذ إنّ المبحث العجائبي في أدب الرحلة لم يقترن بابن فضلان بقدْر ما اقترن بالغرناطي وابن بطوطة ... .

وفي رأي جريءٍ آخر (قد يكون محض تخمين !) تقول الباحثة بفارسية ابن فضلان! ، الذي لا نعرف عنه – في الأصل – أكثر من أنه موْلَى؛ وحجتها في ذلك أنّ الفضاء الإيراني لم يُثِره و لم يصفه في الرحلة ، وهي ملاحظة كان الدكتور عبد الله إبراهيم قد أومأ إليها في كتابه (المركزية الإسلامية)، لكنه لم يجرؤ على الوصول إلى تلك النتيجة ، بل اكتفى باندهاشه من أنّ "ابن فضلان يخترق العالم الإيراني دون أن يُبدي تطلعات استكشافية، لا يستوقفه منه شيء إلى أن يبلغ تخومه الشمالية الشرقية في بخارى..."(ص102).

لم يحسم التاريخ – بعْدُ – في الجواب عن سؤال: إلى أين وصل ابن فضلان وعلى أي طريق عاد إلى بغداد ؟! .

لكنّ كتاب الخامسة علاوي متحمس جدا لإمكانية أن يكـون طريـق العودة هو نفسه طريق الذهاب، ولذلك فإنّ الرحالة لم يكن بحاجة إلى وصـف ما جرى في طريق العودة، لانّ همه الأصلي ليس كتابة رحلة وإنما قيادة وفـد، وإذن فالرجوع لا يحتاج إلى تدوين ، بل إنّ الورقة أو الورقتين الضائعتين مـن الرحلة كافيتان لتلخيص ذلك، وهذا تفكير منطقي – في تقديري – من شـأنه أن يضع حدا لإشكالية العودة ومسألة الصفحات القليلة الضائعة من مخطـوط الرحلة في وقت واحد.

ومن جهة أخرى فإن الباحثة تنكر المسار الاسكندنافي للرحلة، الذي يثبته آخرون كحيدرمحمد غيبة وعبد الله إبراهيم ، اعتمادا على رواية (أكلة الموتى) لمخائيل كريكطون.

وقد أُتيحَ لي – ذات لقاءٍ علمي حميم – أن أناقش الـدكتور عبـد الله إبراهيم في هذه المسألة ومسألة أخرى موصولة بها هي صورة ابن فضلان لـدى الآخر، فأصرّ على تاريخية الرحلة إلى النرويج تحديدا (رغم أن النرويج لم تكن مبرمجة في الرحلة ، ورغم أنّ رحلة ابن فضلان ليست رحلة تلقائية سياحية بل هي " رحلة تكليفية "باصطلاح حسين محمد فهيم في كتابه" أدب الرحلات")، وحجة عبد الله إبراهيم الوحيدة هي أنّ النرويجيين- اليوم- يعدّون رحلة ابـن فضلان جزءً من تاريخهم، كما هي حال الروس المعاصرين الذين لا يعرفون أن أجدادهم كانوا يحرقون أمواتهم- على طريقة الهنود- إلا من خلال رحلة ابـن فضلان !... .

وفي مسألة موصولة بما سبق، ترفض الباحثة صورة ابن فـضلان كمـا رسمتْها الأدبيات الأمريكية (كريكطون) وحوّلتها إلى فيلمٍ شهير(كـان العـربي الأمريكي عمر الشريف بطلا له!)، هنا اختلفتُ مع عبد الله إبراهيم ثانية وسألته عن مدى مصداقية استخلاص الحقيقة التاريخية من رواية خياليـة ذات مـادة

تاريخية (كرواية "أكلة الموتى")، فأجابني بأنّ الفراغ أو الجزء الضائع من رحلة ابن فضلان قد عُوِّض بمتخيل كريكطون!؛ فكأنّه يعترف بخيالية تلك الصورة لكنّه أثبتها في كتابه(المركزية الإسلامية – صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى)، من باب معرفة صورتنا في نظر الآخر، ليس إلا ....

وإلا فمن يصدّق أنّ ابن فضلان المرشد الديني ، الفقيه ، معلم الشرائع، سيصبح –في الرواية الأمريكية- مغنيا يتغنى بالقرآن وهو سكران – في محلّ يغصّ بالسكارى – حتى يفقد وعيه!، يشرب النبيذ ويشكر الله !، يُمارس المحرّمات مع الاسكندنافيات ! وهو الفقيه الغيور على دينه الذي ظلّ يحارب الاختلاط ويجتهد -كما قال في الرحلة- أن يستتر النساء من الرجال أثناء السباحة في النهر لدى الصقالبة ؟!

هل يُعقَل أن يَأتي في آخر الرحلة ما كان ينهى عنه في مطلعها ؟

وإذا سلمنا – جدلا – بأنّه فعل ذلك، ألم يكن يخشى أن يبلغ الخليفة ذلك؟ وهل يُعقَل أن يسكت الخليفةُ المقتدر عنه، وهو الذي صلب الحلاّجَ وقتله ونكّل به لمجرد أنه تفوّه ببعض الشطحات الصوفية ؟!... .

إنّ وعْيَ صاحبة (العجائبية في أدب الرحلات) بمجمل هذه الاستفهامات التاريخية والفكرية الحادة قد انعكس على كتابها بالوضوح في الشخصية، والتميز في الطرح، وعدم الاستسلام لما سلّم السابقون به. وقد ساعدها على ذلك الكم الهائل من المصادر والمراجع المتنوعة التي أتاحت لها الإحاطة بموضوعها من شتى الجوانب، و النظر إلى الجانب الواحد من زوايا مختلفة ، فكان هذا الكتاب كشفا جديدا في عالم (أدب الرحلة) الذي سيظل دائما في حاجة إلى كشف..

هذه بعض ثمار الرحلة العلمية الأولى، في حياة الباحثة الخامسة علاوي، وثمار الرحلات القادمات خيْرٌ وأحْلى وأغْنى وأغْلى إن شاء الله.

استراتيجية " اللامنهج "
في فكر عبد الملك مرتاض النقدي

بفطنة نقدية لافتة، ووعي منهجي حادّ، يَجْتَرِحُ الدكتور عبد الملك مرتـــاض مصطلحَ "اللامنهج" (الذي يدرجه المعيار اللغوي السلفي في خانة غير الصحيح نحويا *Agrammatical*)[*]، لتوصيف سلوكٍ منهجي خاص يؤمّن علاقته النقديـــة بالمرجعية المنهجية العمومية التي يصدر عنها في دراساته النقدية الجديدة التي تستغرق كلّ ما أنتجه ابتداءً من ثمانينيات القرن الماضي، بعْدما فكّ الارتباط بماضيه المنـــهجي التقليدي الذي أخلص له خلال مرحلة ما قبل السربون[**]

وقد اتخذ من هذا اللامنهج استراتيجية (*Stratégie*) منهجية؛ بما هي "فن إدارة مجموعة من التدابير لتوجيهها نحو هدف ما "[1].

فما هي التدابير المنهجية التي دبرّها مرتاض ابتغاء تحقيق (اللامنهج)؟.

---

[*] لا يجيز النظرُ اللغوي التقليدي إدخال (أل) على (لا) النافية المتصلة باسمٍ، لكن مجمع اللغة العربية بالقاهرة أقرّ هذا التعبير المحدث، وأجاز استعماله في اللغة العلمية المعاصرة (اللاشعور، اللامعقول، اللانهائي، اللامركزي، اللاإرادي، اللامحدود،...).

راجع: عبد اللطيف أحمد الشويرف، تصحيحات لغوية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1997، ص197-198.

[**] نعني بها مرحلة ما قبل الدكتوراه، وتمثلها كتبه النقدية الأولى (القصة في الأدب العربي القديم 1968، نهضة الأدب المعاصر في الجزائر 1971، فن المقامات في الأدب العربي 1980، فنون النثر الأدبي بالجزائر 1983)، وتُعدُّ أطروحته للدكتوراه "فنون النثر الأدبي..." (التي ناقشها بجامعة السربون، وبإشراف المستشرق الفرنسي أندري ميكال، في جوان 1983) آخر عهده بتلك الأدوات النقدية التقليدية.

للاستزادة، يراجع كتابنا:

الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض-بحث في المنهج وإشكالياته، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002.

[1] *Petit Larousse Illustré 1984, Librairie Larousse, Paris, 1980, P 959.*

وما هو الهدف المنهجي الذي كان يستهدفه من وراء هذا التوجّه (اللامنهجي)؟.

ثم كيف يكون اللامنهج سلوكا منهجيا؟ وما علاقة اللامنهج بالمنهج؟ بل ما هو اللامنهج أصلا؟! ...

قبل مباشرة ذلك كله، نشير إلى أننا كنا اختصصنا هذه الإشكالية بمبحث مقتضب عنوانه "المنهج وإشكالية اللامنهج" ضمن مباحث كتابنا المتواضع (الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض)[2]، بعدما رأيناه من سوء الفهم الفظيع الذي اكتنف مفهوم (اللامنهج) في أذهان بعض الجامعيين الجزائريين، ثم قرّرنا معاودة فتح هذا الملف النقدي بعدما رأينا أن سوء الفهم هذا قد تعمّم وتجاوز الأسوار الأكاديمية المحلية؛ إذ قرأنا محاورة نقدية مع الروائي الناقد التونسي محمود طرشونة، أجراها الأستاذ كمال الرياحي، كان من جملة استفهاماتها المنهجية هذا السؤال:

"الدكتور عبد الملك مرتاض من النقاد الذين خرقوا وحدة المنهج (فاللامنهج عنده في تشريح النص الأدبي هو المنهج) (...) ألا تلتقي معه في ما سميته بالنقد الشمولي؟"، فأجاب الدكتور طرشونة بقوله:

"... لا ألتقي معه في أيّ مجال، فطريقته في مقاربة النصوص غير طريقتي وأسلوبه غير أسلوبي، وأنا لم أدع قطّ إلى (اللامنهج) فهذا خور لا مبرّر له، بل دعوت إلى العكس تماما، إلى استيعاب مختلف المناهج والاستفادة منها وتطبيق ما يستجيب منها لطبيعة النصوص المدروسة.

---

(2) الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 86-89.

وما فتئت أكرّر أنّ كلّ نص يفرض المنهج الملائم لطبيعته وخصوصيته أمّا القول باللامنهج فإنه يفضي إلى الفوضى وعدم التركيز، ويرجعنا إلى الانطباعية في أدنى مستوياتها..."[3].

لكنّ الطريف في هذه الإجابة الهجومية الحادة أنها تؤول في الأخير – حين نستوعب فلسفة اللامنهج لدى مرتاض – إلى دفاع ضمني لطيف عن اللامنهج، لأنّ النقد الشمولي، بهذا المفهوم، واللامنهج، كما سنفهمه، يلتقيان في كثير من المنطلقات والأهداف أكثر ممّا يفترقان!.

كل ذلك يدعونا لإعادة الأمور إلى نصابها، وقراءة الدعوة إلى اللامنهج في السياق الكلامي الذي وردت ضمنه، لأننا نعتقد أنّ سوء تلقّي (اللامنهج) كان ناجما عن تحريف الكلمة عن موضعها من الكلام؛ فقد قرأ الباحث علي خفيف [4]– على سبيل التمثيل– مصطلح (اللامنهج) لدى مرتاض، وفي ذهنه دلالة اصطلاحية عالقة باللامنهج تجعل منه مرادفا للمنهج التكاملي، وبما أنّ مرتاضا من أشدّ الساخرين من هذا (المنهج التكاملي) في علاقاته النقدية بالمناهج – على ما يطبعها من امتداد وانعطاف –، فقد كان ذلك كافيا للباحث كي ينتهي إلى تناقض الناقد بين دعوتيْه، وترتبك مثل هذه القراءة جراء التسوية بين مفهومين لا علاقة لأحدهما بالآخر؛ ذلك أنّ الباحث يغيّب الدلالة الإجرائية للاّمنهج كما أرادها مرتاض.

ويستحيل إدراك هذه الدلالة (المرتاضية) المرادة دون إرجاع المصطلح إلى سياق العبارة النقدية التي انتظمتْه أول مرة؛ فقد ورد ذلك في كتاب (النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟)، عام 1983، حين ختم الناقد القسم النظري من كتابه بقوله:

---

(3) مجلة (عمّان)، ثقافية شهرية أردنية، عدد 87، أيلول 2002، ص 12.

(4) علي خفيف: التجربة النقدية عند عبد الملك مرتاض، رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 1995، ص 42-43.

"بعبارة صغيرة، ولكنها جامعة، إنّ اللامنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج"[5].

لكن هذه العبارة النقدية الجامعية إنما جاءت تتويجا لحديث مستفيضٍ عما سمّاه الناقد (العطائية)؛ أي "ما يمكن أن يعطيه إيانا نصٌّ أدبي ما من خلال البحث في مكامنه وزواياه (...) فكأنّ النص الأدبي يتجدد وينبعث من خلال كل قراءة يقوم بها قارئ، وهكذا نجد عطاء النص الأدبي متجددا أزليا لا ينفد أبدا: فكلما استعطاه قارئٌ أعطاه"[6].

ويستشفُّ ممّا ورد في هذا السياق النقدي، أنّ عطائية النص تتناسب تناسبا طرديا مع مرونة المنهج النقدي المطبّق عليه، ومدى انفتاحه ودرجة تطويعه لاستيعاب ما يتيحه النص من خصوبةٍ دلالية وجمالية.

من هنا يأتي حرص الناقد على إخضاع المنهج لخصوصية النص، والتضحية بشيء من سلطة المنهج والتقليل من درجة نفوذه واستقطابه في سبيل حياة النص وعطائيته: "... من هنا كان يجب أن يدرس كل نص أدبي بمنهج – على ما يفترض فيه من عمومية وشمولية من حيث هو منهج متسلّط النفوذ والاستقطاب – فإنه يظل متّسمًا بالخصوصية النسبية.

وهي التي تحدّد نسبة الإبداعية الفنية فيه، وبعبارة قد تكون أكثر وضوحا، فإن كل نص أدبي يفرض على دارسه منهجه المستقل. وإذا كان من الجائز التّسلّح بمنهج علمي ما (...) فإن مثل هذا المنهج، في رأينا، **لا ينبغي تطبيقه بحذافيره** على نصوص أدبية مختلفة..."[7].

---

(5) عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 55.

(6) نفسه، ص 54-55.

(7) نفسه، ص 54.

لذلك، فإنّ الدكتور عبد العزيز المقالح كان في تمام وعيه النقدي حين رأى أن "العطائية – إذن – هي منهج اللامنهج في دراسة النص الأدبي الذي يتجدد وينبعث من خلال كل قراءة يقوم بها قارئ"[8]، إذْ إنّ عطائية النص مرهونة بهذا اللامنهج الذي يتحدّد بمعارضته للمنهج المعيّن، الجامد، الثابت، المغلق،...

وعليه فإن (اللامنهج) – بهذا المفهوم – يتنافى مع المنهج في صورته الجامدة ومحاولة التطبيق الميكانيكي لآلياته الثابتة التي لابدّ أنْ تكون غريبة نسبيا عن خصوصية النص المدروس (لاسيّما حين يتعلق الأمر بمنهج غربي في مواجهة نص عربي).

فاللامنهج، في أبسط صوره إذن، يقتضي الدخول المحايد إلى النص، والتجرّد – قدْر المتاح – من الآليات المنهجية الصارمة (التي لا ريب أنها مفصّلة على مَقاسٍ نصّي مغاير)، لمواجهة النص مواجهةً مَرِنة، تتظاهر بأدوات منهجية قابلة للتطويع بما يعمّق عطائيته، ويتركه فضاءً بكْرًا قابلاً لممارسات قرائية لاحقة متغايرة... .

يجب ألاّ ننسى – لحظةً واحدة – أنّ انتهاء مرتاض إلى اعتناق فلسفة (اللامنهج) قد كان تتويجًا طبيعيا لانشغال عميق بمسألة المنهج في دراسة النص ونقده، هذا الانشغال الذي جعلَه يتمثل الهاجس المنهجي في هيئة كابوس أو (جَاثُوم) على حدّ تعبيره: " سيظل المنهجُ الجاثومَ المزعج الذي يساور سبيل كل الباحثين"[9].

لقد ردّد مرتاض، في كل حال ومقام من أحوال ممارساته النقدية ومقاماته التنظيرية، اشمئزازه القاتل من التعصب المنهجي؛ لأن التعصّب للمنهج الواحد الأحد – في نظره –[10] سذاجةٌ ومغالطة ومكابرة وادّعاء... .

---

(8) عبد العزيز المقالح: تلاقي الأطراف، دار التنوير، بيروت، 1987، ص 169.
وأنظر أيضا: ص 170-171.

(9) عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دار هومة، الجزائر، 2000، ص 11.

(10) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 16.

إذ دعا إلى نبذ التعصب المنهجي والتزام الحيطة واختيار الدروب المنهجية المفتوحة، وحتّى – في حالة التعلق بالمنهج الواحد – فإنّ انفتاح المنهج الواحد على حالات تحقّق تطبيقي كثيرة مختلفة هو قناعةٌ منهجية لا ريب فيها لدى مرتاض، لاقتناعه بأنّ "المنهج الأدبي لا ينبغي له أنه يُشبَّه بمسألة رياضياتية (...) يجب حلّها بطريقة واحدة ووحيدة ومن خرجَ عنها عُدَّ مخطئا"[11].

يرفض مرتاض التقليد المنهجي بأشكاله المختلفة، سواء تعلّق الأمر بأجدادنا القدماء أو المحدثين الغربيين، سالكا بينهما سبيلا:

"... أمّا ما نوّد نحن، فهو أن نفيد من النظريات الغربية القائم كثير منها على العلم، كما نفيد من بعض التراثيات، ونهضم هذه وتلك، ثم نحاول عجن هذه مع تلك عجنا مكينا، ثم مِن بعْد ذلك نحاول أن نتناول النص برؤية مستقلة مستقبلية"[12].

وما أكثر ما ردّد من المحاذير في رسم حدود الاستعانة بالإجراءات المنهجية الغربية في دراسة النصوص العربية؛ فقد فعل شيئا من ذلك حين حلّل قصيدة "أشجان يمانية" للمقالح تحليلا مركّبًا، رافضًا تحويل المنهج إلى آلةٍ مبرمجة يتمّ استخدامُها استخدامًا ميكانيكيا بحْتا:

"نرفض عن قصد مَكْنَنَة التحليل لأيّ نصٍّ أدبي، كما نرفض أيضا مَكْنَكَتَهُ، وهي سيرة ما أكثر ما يتورط فيها زملاء لنا، في المشرق وفي المغرب، فتغدو كتاباتُهم، أو بعض كتاباتهم على الأقل، لا هي غربية خالصة، ولا هي عربية خالصة؛

---

(11) الأدب الجزائري القديم، ص 16.

(12) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 12.

وإنما تراها تَطَلّعُ (وأصطنع لفظ "تطلع" قصدًا)، بين ذلك سبيلا"[13]، والظَّلَعُ – في لغة العرب – هو العَرَجُ في المشي.

وقد كرّر رفضَه لهذه "المكْنَنَة" (من المكينة) و"المكْنكة" (من الميكانيكا)، تارة أخرى، حين واجه نصًّا قرآنيا مقدّسًا (سورة الرحمن) في كتابه (نظام الخطاب القرآني)، فراح يرثي لحال أولئك الذين "يقرأون النظريات الغربية ثم يحاولون قطعها بالمقص لوضْعها على الورق لتحليل النص العربي الدنيوي بها، بَلْهَ النص القرآني الإلهي..."[14].

مِنْ هُنا كان رفضُ عبد الملك مرتاض لاجترار النظريات النقدية الغربية والاستشهاد بها "على أساس أنها قولٌ من أقوال حَذَامِ التي لا يَسعُ الناقد العربي إلا تصديقها والإعجابَ بها"[15]؛ لأنّ ذلك التقليد وتلك المحاكاة لا يفْضيان" إلاّ إلى الاجترار، وإلا إلى الضحالة والعقْم"[16].

ومن هُنا كانت دعوتُه إلى "إرساء أصول مدرسة عربية تقوم على قراءة النص الشعري العربي من منظور إذا اتّخذ بعض الأدوات المستجلبة من مناهج الغرب الحداثية، فإنه يظلّ – في الوقت نفسه – وفي أساسه عربيَّ الذوق، عربي الصقل، عربي المظهر، عربيّ الإشراقة"[17].

وفي كتابه (الكتابة من موقع العدم)، نرى موقفه النقدي من هذه المسألة المنهجية أكثر وضوحا وأكثر تصلّبا؛ إذْ يرفض الحداثة التي " تنهض على التلقي

---

(13) عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة، دار المنتخب العربي، بيروت، 1994، ص233.

(14) عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني، دار هومة، الجزائر، 2001، ص 23.

(15) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2002، ص 21.

(16) نفسه، ص 21.

(17) عبد الملك مرتاض: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001، ص25.

الأعمى "[18]، ويرسم علاقته بالنظرية الغربية في شكلٍ ينبذ التسليم المطلق، ويحاول "الإضافة إليها، أو الاختلاف معها "[19]، جانحًا إلى ضربٍ من "الكتابة المضادة" و"التفكير المضادّ" الذي يأبى "الارتضاء بالكينونة في ظلّ الآخرين"[20]، وساعيا إلى " تمثل هذه الحداثة الغربية واستيعابها ومدارستها"[21].

ثمّ اتسع طموحُه إلى حدود السّعي المشرئبّ إلى " تكسير الرؤية إلى المنقول الغربي المتداوَل بين الحداثيين العرب على أنه في حكم النظرية الشاملة التي لا يأتيها الباطل، أو الضعف، من بيْن يديْها ولا مِن خلفها، وإلى مناقشة حقيقة التفوّق الغربي، أو تفوّق الآخر كما يُقال: مناقشةَ ندٍّ لندّ في حدود تقاليد العلّم وأدبيات الثقافة... "[22].

سيُصابُ بخيبة أملٍ كبرى من يقرأ كتاب (نظرية القراءة)، وفي ذهنه أفكار نقدية وتاريخية راسبة استلهمها من مراجع "مأثورة" تتعلق بتطور نظرية القراءة أو جماليات التلقي منذ (النقد العملي) إلى (النقد القائم على استجابة القارئ) في الاتجاه الأنجلوأمريكي، وانتهاءً بمدرسة كونستانس وجماعة برلين في الاتجاه الألماني، وذلك - ببساطة – لأنه لن يجد شيئا من ذلك في كتاب مرتاض الذي يُعْلن انزياحًا منهجيا عن النمط المنهجي الغربي المألوف منذ البدء، ويسارع في الاختلاف عنه، لأنّ الاتفاق – في نظره – " يعْني وضْع مناويل ننسج عليها في منهجنا الذي به نتناول نصًّا أدبيا ما، فلا نحيد عنه أبدا "[23].

---

[18] عبد الملك مرتاض: الكتابة في موقع العدم، دار الغرب، وهران، 2003، ص 13.

[19] نفسه، ص 14.

[20] نفسه، ص 28.

[21] نفسه، ص 07.

[22] نفسه، ص 06.

[23] عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب، وهران، 2003، ص 26.

يرفض مرتاض، إذن، تبنّي المنهج الصارم، لأننا " بخضوعنا المتبلّد القاصر لمثل هذا المنهج المفترضة صرامته، سنستلب حريتَنا منا بأيدينا، وسنتقيد بقيود تكبّلنا، فلا نستطيع أيضًا أن نقرأ قراءتنا الخاصة بنا، أيْ أنّا لا نستطيع أن نبدع في هذه القراءة طالما رضينا بأنّ نلقي بأنفسنا في مستنقع إجراءات هذا المنهج... "[24]، ثم يُلقي بنا في هذه الاستفهامات الحضارية الحادة: "... هل من المنهج في شيء أن نسلّم بإجراءات هذه المناهج الغربية المشكوك في سلامة إجراءاتها، فنُذعنَ لها إذعان العبيد الأذلة، للسادة الأعزّة؟ وهل سنظلّ إلى ما لانهاية من الزمن نُمْنى بشرّ هذه التبعية المنهجية العمياء؟ وأيّان نبدع، كما أبدع أجدادُنا أحسن الله إليهم، إنْ مضينا في هذه السبيل أصاغر مسْتخذين: نتقفّى آثار خطوات أسيادنا في الغرب، ونتنافس بتبلّد وقصور في حفظ أسمائهم، كما نتنافس في لوْك ألسننا ببعض آرائهم التي لا نلبث أن نصوغ منها آراء نقرّرها وننسج على منوالها؟... "[25].

وهكذا، يأبى مرتاض الإذعان لسيادةٍ منهجية غربية تُلزِمُه —لو أذْعن لها— باجترار أفكار ونظريات لا تزال من قَبيل الإشكاليات حتّى عند أصحابها الأوائل؛ فكثيرا ما يصِف بعض القضايا والمفاهيم النقدية الغربية بأنها "مَريجَةٌ"[26]، وهو وصفٌ مصطنَع مقصود محمَّلٌ بدلالات القلق والالتباس والتنازع والاضطراب، تلك الدلالات التي نستحضرها حتمًا حين نُعيد الكلمة إلى سياقها القرآني المعلوم:

"بل كذّبوا بالحقّ لمّا جَاءَهُمْ فَهُمْ في أمْرٍ مَريج" (ق: 05).

ومادامت المفاهيم الغربية كذلك، فإنّ مرتاضًا كان يجتهد – ما استطاع – في الخلاص من مَرَجِها بالتعامل الإجرائي معها وفقًا لما يفهمه منها، أو ما يُريد للنص

---

[24] نفسه، ص 27.

[25] نفسه، ص 27.

[26] أنظر: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، ص 372، 389.

وانظر أيضا: نظرية القراءة، ص 26.

بوساطتها، لا ما يُراد لذلك النص بها، فيتخيّر لمعالجته أسلَمَ الأدوات والطف الإجراءات وأنسبَ النظريات، ابتغاء الحفاظ "على عذريته وسحريته"[27].

لأجل ذلك يرفض مرتاض "علمنةَ" النص الفني الجميل، لأنّها، " خَصْيٌ لَه، وتشويهٌ لخلقته، وتبشيعٌ لصورته، وتقبيح لبهائه، بل تدميرٌ لكيانه... محاولةُ العلْمنة زعمٌ شكلاني جاء من أقصى بلاد الروس ولم يُفْضِ إلا إلى نقيض القصد "[28].

إنّ النص يُغْني عن عِلْمِه، ولذلك "ربّما أمكن الاتّلاَجُ في عالم النص دون رؤية مسبقة... فإجراءاته منه وفيه، هو المتحكّم، وهو المتأوِّل، وهو المتناصُّ..."[29]، فكأن الناقد يريد أن يقول ما قيل في المثل العربي: (كلّ الصّيد في جوف الفَرَا)، وكلّ النقد في جوف النص إذن.

لعلّ أشهر الوسائل "اللامنهجية" التي عمد إليها عبد الملك مرتاض في سبيل التخفيف من صرامة المنهج وضغطه على النص، والخوف من السقوط في شرك التقليد المنهجي الأعمى (وما أكثر ما ربط مصير من يفعل ذلك بمصير "صاحبة النّعامة"[*]!)، أن تكون محاولة التركيب بين مناهج لم يسبق التركيب بينها؛ كما ركّب بين السيميائية والأسلوبية في (شعرية القصيدة قصيدة القراءة)، وبين السيميائية والتفكيكية في (أ-ي)؛ مع غياب لافتٍ لأبجديات التفكيكية، ربّما شعَر بفراغه فراح يكتفي – في طبعة ثانية من الكتاب – بعبارة " دراسة مركبة "بدلاً من عبارة" دراسة

---

[27] نظرية النص الأدبي، ص 08.

[28] نفسه،ص 07.

[29] نفسه، ص 10.

[*] ينظر هذا التمثيل في: نظرية القراءة، ص 27، 216.

وفي أمثال العرب: " أنتَ كصاحبة النعامة، وكان من قِصّتها أنها وجدتْ نعامةً قد غَصّتْ بصُعْرور فأخذتْها وربطتْها بخمارها إلى شجرة، ثم دنتْ من الحيّ فهتفت: من كان يحفُنا ويرُفنا فليتّرك! وقوّضت بيتها لتحملَ على النعامة، فانتهتْ إليها وقد أساغَتْ غُصّتَها وأفلتتْ، وبقيت المرأة لا صيدَها أحرزتْ ولا نصيبَها من الحيّ حفظتْ؛ يقال ذلك على المزْرية على مَنْ يثقُ بغير الثقة "، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1997، ج6، ص 220 (نعم).

سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) "الواردة عنوانًا فرعيا للكتاب في طبعته الأولى، وكذلك ركّب بين السيميائية والتفكيكية في كتابيْه (ألف ليلة وليلة) و(تحليل الخطاب السردي)، مع حرصٍ كبير على المجانسة بين العناصر المنهجية المركّب بينها خشية تفادي الأخطاء الفادحة التي وقع (المنهج التكاملي) فيها على أيدي بعض النقاد التقليديين[30].

وقد يُقْبل عبد الملك مرتاض على مغامرات "لا منهجية" (قد نختلف في تحديد عواقبها!)، حين يُقْبل على التّصرف العَسِير في المنهج المُنتهج تصرّفًا قد يُفرِغُ المنهج من محتواه أصلاً، كما في ممارساته النقدية " التداولية " الأخيرة؛ على نحو "المقَارَءَة التداولية" التي قام بها في أشعار حمزة شحاتة[31]، وأمثالها من القراءات التي تغيب فيها المفاتيح الاصطلاحية للتحليل التداولي، وتستحيل في نظر القارئ البسيط إلى نص إبداعيٍّ مُوازٍ يعيد قراءة المكتوب وكتابةَ المقروء بلغةٍ تشعِّر النثْر وتنثر الشعر، لأن الناقد يختزل المنهج التداولي ويقصُره على إنطاق المسكوت عنه في النص، عن قناعةٍ منه بأنّ " مبدأ (المسكوت عنه) هو مفتاح التداولية اللغوية بالمفهوم المبسَّط"[32]!

وأمّا الحضور "اللامنهجي" على مستوى الاستخدام المصطلحاتي فلا يحتاج إظهاره إلى عناءٍ كبير، لأنّ مرتاضًا يجيد التصرّف في محتويات الجهاز الاصطلاحي بطرقٍ إجرائية تجعله يُبْدع في التعديل والتأويل والتطبيق أكثر مِمَّا ينقُل ويقلد بأمانةٍ وجمود.

---

(30) ينظر كتابنا: مناهج النقد الأدبي، دار جسور، الجزائر، 2007، ص ص 34-48.

(31) عبد الملك مرتاض: بنية اللغة الشعرية عند حمزة شحاتة، مجلة (علامات)، ملتقى قراءة النص، جدّة، المجلد 15، الجزء 60، ماي 2006، ص 308.

(32) نظرية النص الأدبي، ص 407.

ففي تعامله مع المصطلح السيميائي (*Icone*) مثلاً؛ نراه يعمّم "الأيقونة" على الآثار الملموسة والمسموعة والمشمومة[33]، ولا يقصرها على الحاسة البصرية كما يرادُ لها.

وفي تعامله مع المصطلح السيميائي الآخر (*Isotopie*)، نراه يذهب بالتشاكل مذهبًا بعيدا[34]، يجعل منه مجرد مفهوم إيقاعي تعكسه البنية الصوتية والخصائص البديعية للنص الأدبي، ثم يُمعِن في التأمل في هذا (التشاكل) فيقوده تأمّله هذا إلى نسج محاولة تنظيرية كاملة يسميها (الدورة التوزيعية)[35].

وفي تعامله مع مصطلحيْ: الأدبية (*Littérarité*) والشعرية (*Poétique*)، اللذيْن تواضع الاصطلاحُ الغربي على جعل أولاهما موضوعًا للثانية، نراه يقلب العلاقة بينهما إلى حدّ جعْل الأولى أعمَّ وأشملَ من الثانية، انسجامًا – ربّما – منه مع التقاليد التراثية العربية التي لمْ يخطر ببالها يومًا أن يكون الشعر – فيها – أعمَّ من الأدب[36].

وهكذا يتمادى مرتاض في إعادة النظر في أيّ منهجٍ غربي وجهازه الاصطلاحي حين يكون بصدد التعامل مع نصّ عربي من شأنِ منطقه الجمالي ألا ينسجم مع آليات دراسته.

إنّ خبرتنا المتواضعة بشؤون الخطاب النقدي المنهجي – على امتداد مراحله واختلاف أدواته – قد قادتنا إلى أنّ " اللامنهج " ليس غايةً "مرتاضية" بحتة، بل هو قناعة منهجية عبّر عنها كثير من النقاد العرب المعاصرين بكيفيات مختلفة؛ فقد أثبتْنا

---

(33) التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 24.

(34) تراجع أطروحتنا: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة وهران، 2004-2005، ص ص 227-232.

(35) نظرية القراءة، ص 333.

(36) يراجع كتابنا: الشعريات والسرديات، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة قسنطينة، 2006، ص83، 84، 85.

- في غير هذا المقام – أنّ (التشريحية) مثلا، التي هي " التفكيكية الغذامية، ليستْ هي ما تريده التفكيكية من النص، لكنها ما يريد الغذامي من التفكيكية؛ ما يريده عبد الله الغذامي (بوصفهِ قارئا مبدعًا للنص العربي) من التفكيكية (بما هي منهج غربي في القراءة)..."[37]، وهو ما ينسجم تمامًا مع قناعته بأنّ "البنيوية والتشريحية والسيميولوجية لدى كتّابنا هي ممارسات نظرية وتطبيقية فيها من الثقافة العربية أضعاف ما فيها من العموميات الثقافية والتاريخية المأثورة..."[38].

وقد ألفيْنا الراحل محي الدين صبحي كذلك يعترف بأنّ "الناقد الحقيقي ليس له منهج وليس له ذوق، ليس له ذوق بمعنى أنه يجب ألا ينحاز من ذوق إلى ذوق، أن يمتلك ذائقة متعددة الحساسيات من جهة، وأن يتخلى عن كل مفاهيمه أمام النص الأدبي. أنا ناقدٌ بلا منهج، عملي اكتشاف منهج النص الأدبي الذي أتعامل معه، منهج النص الأدبي هو الذي يحمل إليَّ المنهج النقدي، لأنّ كلّ أثرٍ كبير، كل ديوان عظيم، كل قصيدة كبيرة، تحمل منهَجا من داخله وتفرضه على الناقد فرضًا، وأيُّ ناقد يأتي بمنهجٍ ليطبقه على النص يحتاج إلى قطع أطراف النص، أو إلى مطّه لكي يأتي متناسبًا مع المقياس الخارجي (...) لكل شاعر عظيم منهج يجب على النقد أن يحترمه ويخضع له"[39]، لأجل ذلك راح يحتفي بالعقاد احتفاءً استثنائيا لافتا، اعتبارًا بأنه "ناقد يطوّع المنهج للنّص، وبالتالي فهو ناقد أصيل"[40].

وسعيًا إلى تحقيق الغاية ذاتها، سعى صلاح فضل في (أساليب الشعرية المعاصرة) إلى الجمع بين " ضبط المنهج وتحرّر التطبيق"[41]، وكان التحدي الكبير الذي واجهه

---

(37) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 195.

(38) عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص 203.

(39) حوار مع محي الدين صبحي، ضمن: جهاد فاضل، أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، د.ت، ص357.

(40) نفسه، ص 358.

(41) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995، ص 07.

في ذلك المسعى هو "الحفاظ على المسافة الحيوية اللازمة بين المنهج والنص"[42]، مستعينا في سبيل ترسيخ ذلك بصورةٍ تمثيلية بليغة استوحاها من الشاعر الناقد الإسباني الكبير (داماسو ألونسو) "يتمثل فيها الشعر عصفورًا وديعًا إنْ شددْتَ عليه قبْضتَك الدراسية أزهقتَ روحَه، وحوّلتَه إلى جثةٍ لا يُغْنيك تشريحُها في معرفة سرّ رشاقتها وهي تَرِفّ من حولك، علينا إذن أنْ نمسك هذا العصفور بحنو شديد، أن نسمح له بالتفلّت من أصابعها؛ وإذا كان لنا أن نحبسه في منهج فليكن قفصًا واسعًا يتركه يتنفّس ويتحرك"[43].

إنّ مثل هذه القناعات (اللامنهجية)، لابدّ أن يضطلع بها ناقدٌ عرف المنهج وخبِر أُصوله، ثم تجاهل ذلك بمقتضى النص الذي يدرسه، وانزاح عن تلك الأصول المنهجية كما ينزاح المتكلم البليغ عن أنماط لغوية مألوفة يعرفها جيّدًا، ساعتَها يغدو أبلغ سلوكٍ منهجي يمكن أن يسلكه الناقد العربي في تعامله مع المنهج الغربي هو التجاهل النسبي، في خضم الانشغال بمعرفة النص، وفقًا لبلاغة (تجاهل العارف)، مادام النص هو الأصل والمركز والمنطلق والغاية، بينما المنهج مجرّد وسيلة ومستعانٍ فقط.

وتبعًا لذلك فقد تظاهر عبد الملك مرتاض أمام النص الإبداعي العربي بروح "لا منهجية" تستثمر الآليات المنهجية الغربية بذوق محلي أصيل قد يسيء إلى بعض أصول المنهج، ولكنه لا يسيء إلى روح النص الأدبي، وما ينبغي له!؛ فكان بذلك "ناقدًا غربي المنهج، عربي الطريقة، حداثي المادة، تراثي الروح"[44].

ينبغي التأكيد، في الأخير، على أنّ (اللامنهج) نقيضٌ للمنهج وليس مضادًا له؛ فعلاقته به ليست علاقة أبيض بأسود أو بارد بساخن، بل هي علاقة أبيض بغير

---

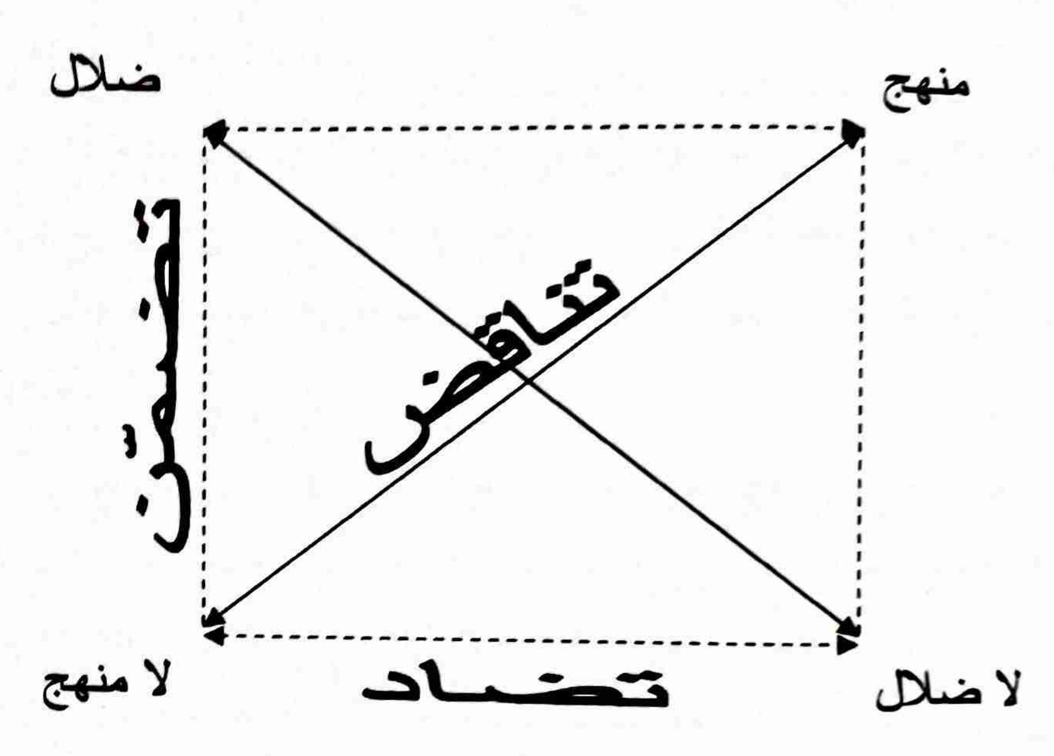
(42) نفسه، ص 07.

(43) نفسه، ص 07.

(44) الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 08.

أبيض، وباردٍ بغير بارد، وهي بنًى دلالية أولية –كما هو معلوم– لا تُفهم خارج منطق (المربع السيميائي)، بما هو "ترسيمة تضع المتضادات(*Contraires*) والمتناقضات (*Contradictoires*) قيْدَ علاقات"[45].

ويمكن بلورة هذا المربّع السيميائي في مثل هذه الترسيمة التي تضع في الحسبان (هُدًى) منهجيا يقابله (ضلال) في غياب المنهج:



يشكل المنهج واللامنهج – تبعا لهذه الترسيمة– مفهوميْن متناقضيْن ينفي أحدُهما الآخر، لأنه لا يصحّ معه في شيءٍ واحد وحال واحدةٍ؛ ومعنى ذلك أنه يتعيّن على الناقد العربي الذي يتخيّر منهجًا غربيا أن يختار بين موقفين: إمّا أن يطبّق المنهج تطبيقا آليا أمينًا (ولو كان ذلك على حساب النص)، وإمّا أن يكون أمينا للنص بالتصرف في آليات دراسته واختيار ما يناسبه منها (ولو كان ذلك على حساب المنهج). لا يمكن أن يكون الموقفان صحيحيْن معًا ولا غير صحيحين معًا، لأن إثبات

[45] *Josette Rey-Debove : Lexique sémiotique, Puf, Paris, 1979, P*

أحدهما يعني -منطقيا- نفي الآخر، فكأنّ موقف مرتاض وكلّ من يؤمن بفلسفة (اللامنهج) يعني الانتصار للنص على حساب المنهج.

اللامنهج، باختصار أخير، هو محاولة لتعْريب المنهج الغربي، يكون ناتُجها منهجًا معرّبًا، هو تجْسير للعلاقة بين الأنا والآخر، وربط نقدي مطلوب لضفة النص العربي بالمنهج الدخيل، وِفْقَ ما تقتضيه فلسفة المعرّب والدخيل، وما يُمليه الاقتراض في إطار فقْه المناهج النقدية.

إنّ (اللامنهج) سلاحٌ ذو حدّين: فهو مِنْ جهةٍ صمّام أَمَانٍ يَقي النص العربي شرَّ الانغلاق على ذاته والتحنّط في أثواب القراءات البالية العتيقة، ومن جهة ثانية فهو يمنَعه من الذوبان في أحضان باردة لا تحفظ حميمَ روحه وقد تهزأ بجيشان عواطفه!.

ومع إيماننا بأنّ التمادي في التحلي باللامنهج قد يؤول إلى التضاد مع المنهج أصلاً (وهو ما نرفضه ونحذّر منه)، فإنّ التعاطف مع هذه الاستراتيجية المنهجية (كما بلورها عبد الملك مرتاض -على الأقل- في أقواله و أفعاله النقدية) يجعلنا نختم الدراسة بجملة جامعة تخفي تحتها جملةً غائبة عميقة (مع الفارق بين الموقفين)، هي: لا طاعة لمنهج غربي في معصية النص العربي!.

فِقهُ المصطلح السيميائي*

- (قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص) أنموذجا -

- **مدخل إلى هجرة المصطلح:**

تنطلق هذه الدراسة من واقعٍ نقدي عربيّ متأزّم، لا يزال الخطاب النقدي الجديد يتخبّط في عَشْواءِ مناهجِه، ويتجشّم وَعْثاءَ مصطلحاتِه، ولا يزال المتلقّي – في ذهوله البريء – يتحمّل كلّ تَبِعات هذه الأزمة العاتية التي اختلط فيها حَابِلُ الفِكْرِ بنَابِلِ اللغة.

ثم تسعى الدراسة إلى عكس هذا الدافع، بالأمانة المستطاعة، عبْر مرآةٍ نقدية عادية لا هي بالمحدّبة ولا هي بالمقعّرة![*]، لتشخيص الدّاء الاصطلاحي الذي كثيرًا ما يُحمَّلُ جَرِيرَةَ هذا الطاعون النقدي!.

وسواءٌ علينا أكانتْ حالُ الجهاز الاصطلاحي لهذا الخطاب النقدي مُرضيةً (بضمّ الميم) أمْ مَرَضية (باللفتح)، فقد آلَيْنا على النّفْس أن نتفحّصها، منطلقين من عيّنةٍ واضحة هي (قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص)[1] للدكتور رشيد بن مالك، مع الاستعانة – في مقتضى الحال – بأثَرَيْن آخرَيْن للمؤلّف نفسه، هما:

(السيميائية بين النظرية والتطبيق)[2] و(مقدّمة في السيميائية السردية)[3]، وذلك بمسوِّغ القاسِم (السيميائي) المشترك.

وتستوحي الدراسةُ إشكاليتها من حَقيقيةٍ نقدية مَعيشة بالمعنيَيْن الجغرافي والثقافي، إضافةً إلى إغراءٍ لغوي مغربي (حيث تشيع "هجرة النص" لدى محمد بنيس،

---

* نشرت في مجلة (الحياة الثقافية)، تونس، س 28، ع 147، سبتمبر 2003، ص ص 121-131.

و" هجرة المصطلح " لدى محمد السرغيني،...)، يُفضيان أخيرًا إلى تتبّع المصطلح حين يُهاجر من بيئة لغوية معيّنة (لها شروطها البنيوية ومواصفاتها الدلالية) إلى مُهاجَر لغوي مغاير، فتتغيّر ملامحُه – حدًّا ومفهومًا – نسبيًّا أو كُلّيا، وقد ينتقل المصطلحُ نفسُه من صَقْع داخل المُهاجَر الواحد، فتتنوّع حدودُه ومفاهيمُه بحُكم هذا (التَّزوح) الإجرائي؛ ويبدو من "المترادف" حينًا، أو يتبدّد مع "المشترك اللفظي" حينًا آخر، يتشاكل تارةً ويتباين أو يتضادّ تارةً أخرى، وقد يُتاحُ له أن يُعرَّب أو يَظلّ "دخيلا"،... .

- **عتبات النص:**

لعلّ ما يسوّغ لنا وضعَ عنوانٍ كهذا في مستهل دراسة قاموس نقدي، وليس نصًّا أدبيا، هو أنّ القاموسيّة (*Lexicographie*) المعاصرة أصبحت تتعامل مع القاموس بوصْفه "نصًّا أيضًا، بمعنى أنه خطابٌ تامّ"[4]، ومادام كذلك فهو " ينتمي إلى جنس أدبي، وأنّ تحريرَه يُعرَّف كفنٍّ "[5].

إنّ صاحبَ هذا القاموس (الدكتور رشيد بن مالك)[6] واحدٌ من أبرز أقطاب الدّرس السيميائي العربي، وأحد القلائل الذين رسّخوا التنظيرات السيميائية "لمدرسة باريس" ذات التّوجّه "الغريماسي" في الخطاب النقدي الجزائري، وحاولوا ممارستَها – تطبيقيه – على النص الأدبي العربي (الرواية الجزائرية بتحديدٍ أخصّ)، وهو – في الوقت ذاته – مهيكَلٌ ثقافيا ضمْن (رابطة السيميائيين الجزائريين)[7] برتْبة (نائب رئيس الرابطة)، بما يعني أنّ هذا المؤلّف واحدٌ من الراسخين في علم العلامات، وأنّ قاموسًا مدبّجًا بخطّ يده له مشروعيته الخاصة وقيمته العلمية القُصوى.

لقد تأخّر صدور هذا القاموس السيميائي إلى سنة 2000م، رغْم أنّ نواته الأولى تعود إلى سنة 1983، تاريخ مِراودَة فكرةِ تأليفه وتسلّطها على هواجس المؤلّف، ورغم أنه قد أصبح جاهزًا للطبع منذ سنة 1989، لكنّ المؤلّف لا يشعر بأيّ أسَفٍ على هذا الوقت الضائع، لأنّ هذا التّأخّر قد سَمَحَ له "برنْط علاقة حميمة

مع المصطلح ومعايشته، واختباره في اللقاءات العلمية، ومواجهته مع الترجمات الجديدة الطارئة للتحقق من صلاحيته والاطمئنان إلى سلامته، واستبداله أحيانا..."[8]، بمعنى أنه قد أخذ الوقت الكافي كي يطبخ مادته على نار هادئة، وعليه يُفترَضُ أن يكون هذا الإنجاز قد بَلَغَ مِن " التجريد الاصطلاحي "مبْلَغا مُعتبَرا، فإلى أيِّ حدٍّ تَحقّق له ذلك؟... .

من المفيد أيضًا، أن أُشيرَ إلى أنّ هذا القاموس قد حظي بقراءةٍ علمية سابقة، يُفترَضُ أنها متخصّصة!، قام بها باحثٌ جامعي آخر(9)، وألقاها على منبر ملتقى (السيمياء والنص الأدبي) بجامعة بسكرة (نوفمبر 2000)، ولكنها مجرّد قراءة توصيفية شكلية، لم تَقْوَ على النَّفاذ من سطح القاموس إلى عمقه، ولم تستطعْ هذه الدراسة أن تُفيد شيئًا منها، سوى أنها استطاعتْ أن تكشف احْتيالاً فظيعًا (!) في ختامها؛ حين عمد صاحبُها إلى الاستيلاء على حكْمٍ نقدي مطوَّل – لباحثٍ تونسي – على قاموس غريماس وكورتاس، ثم راح ينقله ويطبّقه قسْريا – بحرفيته على قاموس بن مالك[10]!!!... .

- **الهجرة الاصطلاحية – تأشيرة الهجرة:**

لابدّ لهجرةٍ من هذا النوع، حالتُها غير عادية يعتريها كثير من الطوارئ اللغوية والدلالية، مِنْ أن تكون مقيّدةً بتأشيرة مرجعية تؤكّد خصوصية الهجرة السيميائية، وهو ما أراده رشيد بن مالك لقاموسه هذا الذي جعله وقْفًا على المفاهيم السيميائية ذات التّوجّه "الغريماسي"؛ فقد "ارتكزت عملية تحديد المصطلح وترجمة شرحه أساسًا على (المعجم المعقلن لنظرية الكلام)..." (ص 12)، وإذا ما تجاوزنا عن هذه الترجمة الإشكالية لعنوان قاموس غريماس وكورتاس[11]، لنتبيّن موقعَ هذا القاموس العربي من ذاك القاموس الفرنسي، تراءى لنا بعملية حسابية بسيطة أن قاموس غريماس وكورتاس ينبني على 645 مادة اصطلاحية، بينما يقوم قاموس بن مالك على مئتيْ (200) مادة فقط، لكنّ 189 مادة كاملة منها موجودةٌ كلّها في قاموس غريماس

أمّا المواد الإحدى عشرة الباقية المستثناة فهي: (*Anachronie, Analepses, Avant/ Après, Durée, Fréquence, Narré, Pause, Prolepses, Scène, Sommaire, Temps*)

بما يعني أن قاموس بن مالك محتوى في قاموس غريماس بنسبة 94.5%،

وإذا كان من الصعب أن نحدّد نسبة الاحتواء على المستوى المفهومي المقيّد بالترجمة المباشرة، فإنه لَمِنَ السّهل أن نقول إنّ رشيد بن مالك مَدِينٌ لقاموس غريماس بقِسْطٍ مفهومي كبير، لا يتجاوز نصيبُه – خلالَه – حدَّ الترجمة المجتهدة!؛ ويبدو ذلك – بوضوح – في بعض المواطن التي كانت تُتيح له إمكانيةَ التحرّر من قبضة غريماس، إلاّ أنه فضّل الاستمرار في الولاء له، حين تقديمه لنظرية "يلمسليف" اللغوية (*Glossématique*) – مثلاً –؛ حيث لا يكلّف نفسه عناء صياغتها بقدْر ما يكتفي بنقلها في صورة أربعة مبادئ مترجمة بحرفية عن قاموس غريماس[12]!، علمًا أن القراءة العادية للقاموس لا تفطن لذلك دون المقارنة بما يقابل ذلك في القاموس الموازي، لانعدام الإحالة بأيّ شكل من الأشكال.

ولكنّ غاية ما يؤخَذُ على المؤلّف في هذا السياق، هو أنّه حين يودّ أن يقدّم تمثيلاً لمادة اصطلاحية معينة، كثيرا ما يلجأ إلى الأمثلة ذاتها الموجودة عند غريماس، يقدّمها بصورة مبتورة عن سياقها تارةً، أو بصورةٍ موصولةٍ بالثقافة الأدبية للقارئ الفرنسي، وكان بإمكان المؤلّف " تَبْيِئَةُ " هذه الأمثلة، أو استبدال أمثلةٍ أخرى بها، نلاحظ ذلك – مثلاً – في تقديمه لمادة (*Réification*): "... يمكن أن يحقق بشكل تام (إلقاء القبض على الصديقين في قصة موبسان).." (ص 154)، وإذا كان هذا المثال المنقول حرفيا عن غريماس[13] ميسورًا للقارئ الفرنسي المتخصص إلى درجة أنّ غريماس لا يذكر حتّى عنوان قصة موبسان، فإنّ ذلك على القارئ العربي عَسَيرٌ، والأمر نفسه يُلاحَظُ في تقديمه (للاختبار المبدّل) الذي يمثّل له بـ "الصراع بين دافيد وجوليات..." (210)، وهو نفسه مثال غريماس:

.(14)"La lutte de David et Goliath à la place de leurs armées respectives"

ولكنه مثالٌ محدود المغزى في مرجعية القارئ العربي.

حتّى لكأنّ المؤلف قد فقدَ وعيَه اللغوي، ولم يعد قادرًا على استبدال فعلٍ بآخر، حين يقدّم مادة (*Thématique*) هذا الشكل:

"يفهم من الدور التيمي تمثيل موضوع أو مسار تيمي في شكل عاملي (المسار "اصطاد" يمكن أن يختزل إلى دور الصياد)..." (ص 237)، وبالعودة إلى غريماس نجد هذا التعبير المنقول عنه بحرفية:

(On entend par rôle thématique la représentation, sous forme actancielle d'un thème ou d'un parcours thématique [le parcours "pêcher"], par exemple, peut être condensé ou résumé par le rôle de "pêcheur")(15).

إنّ كل الإشارات المدوّنة على عتبات هذا القاموس (من صفحتيْ غلافه إلى الغلاف الداخلي إلى افتتاحيته ومقدّمته ومقدّمة عبد الحميد بورايو له) لا توحي للقارئ بأنّه أمام قاموس مترجم، بل إن المؤلِّف نفسَه قد صرّح في مقدّمته بأنّه قد تعالى على قاموس غريماس (وإنْ أفاد منه)، وحاول "تجاوز التعقيدات اللغوية والمفهومية المتخللة في المعجم [يقصد معجم غريماس] بالرجوع إلى المعاجم اللسانية والنصوص السيميائية التي تشكل نقطة ارتكاز مهمّة لفهم الإنجازات السيميائية" (ص12)، ولكنّ الواقع شيءٌ مغاير؛ لأنّ هذا القاموس في مجمله ليس إلاّ ترجمة (معقّدة لغويا ومفهوميا في بعض الأحيان!) حرفية لبعض مواد القاموس الفرنسي، وهذا مثالٌ آخر على هذه الترجمة الحرفية المعقدة، ضمن مادة (مساعد): "يناسب المساعد القدرة- الفعل المفردة" (ص 18)، تتوالى فيها أربعة أسماء تواليا معقّدا،

تزيدها تعقيدًا هذه المطّة الواقعة بين القدرة والفعل، وتلتبس فيها المفردة (اللفظة) بالمتفرّدة (المتميّزة)، و لم أفهمْ – شخصيا – هذا التعبير إلا بالرجوع إلى غريماس:

(*Il correspond à un pouvoir- faire individualisé*)[16].

فمتى كان القاموس الفرنسي خيرَ شارحٍ وموضِّحٍ للقاموس العربي؟!.

لكلّ ذلك فقد كان الأجدر برشيد بن مالك أن يضع كلمة (ترجمة) على غلاف قاموسه، أو – على الأقل – أن يصنع صَنيعَ سلفه د. سعيد علوش الذي أردف (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) بعبارة "عرض وتقديم وترجمة"، وهي العبارة التي قد تشفع له نقولاً حرفية كثيرة عن (المعجم السيميائي) لــ "جوزات راي دوبوف"، من دون أن يومئ إليها أصلاً، ومن دون أن يجد من يوقفه عند حدّظلمه لهذه المرأة العالِمة!!!.

وعمومًا، فقد صار دَيْدَنُ الكثير من مؤلّفي القواميس النقدية العربية المعاصرة أن يُمنحوا "تأشيرات" خاصة تُمكّنهم من تلقّف المصطلحات المهاجِرة، انطلاقًا من مرجعية معجمية واحدة لا تقبل التّعدّد، على هذا النحو:

المعجم العربي	المعجم الأجنبي المرجعي
– معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، لنخبة من اللغويين العرب (بيروت 1983).	- *Mario Pei : Glossary of linguistic terminology (1996).* - *Andew Macleish : A glossary of grammar and linguistics (1974).*
– دليل الناقد الأدبي، للدكتورين ميجان الرويلي وسعد البازعي (السعودية 1995، بيروت/ الدار البيضاء 2000).	- *Abrams, M. H : A glossary of literary terms (1957).*

- المصطلحات الأدبية الحديثة، للدكتور محمد عناني (بيروت/ لونجمان 1996).	- *Hawthorn. Jeremy : A Concise glossary of contemporary literary theory (1994).*
- معجم المطلحات الأدبية المعاصرة، للدكتور سعيد علوش (الدار البيضاء 1984).	- *Josette Rey-debove : Lexique sémiotique (1979).*
- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص للدكتور رشيد بن مالك (الجزائر 2000).	- *A.J. Greimas, J. Courtés : Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage (1979).*

وإذا كان مُجمَلُ هذه القواميس قد تركتْ هامشًا ما لحرّيتها الخاصة، في اختيار المصطلحات وطريقة تقديمها، فإنّ قاموس بن مالك قد حَرَمَ نفسه من بعض ذلك، عن قناعةٍ متطرّفة في إيمانه بالمنهج الواحد وكفرانه بالتّعدّد المنهجي؛ فقد سمعناه – في مناقشاتٍ علمية متفرّقة يصْدَع بسخريته ممّا يُسمّى "منهجًا تكامليا"، ويُحذّر من الجمع بين اتجاهات سيميائية متنوّعة داخل الممارسة النقدية الواحدة، لأنّ كلّ اتجاه منها مستقلّ بتصوّراته ومصطلحاته!. ومِن الطّريف أنّ هذا "التقييد" غيرُ معمولٍ به – حتمًا – حتى عند أهل البيت السيميائي أنفسهم؛ فقد لَحَظْنا "جوزات راي دوبوف" نفسَها، في مقدّمة معجمها السيميائي[17]، حريصةً على تمحيضه، بصورة عامة وبسيطة، للجمع بين المدارس السيميائية المختلفة في أوربا والولايات المتحدة الأمريكية، مع إعطاء الأولوية للآخر الأمريكي على حساب الأنا الفرنسي/ الأوربي، بتفضيلها (السيميائية) – على حساب (السيميولوجية) – عنوانًا لمعجمها!.

وقد قادني الفضول الشخصي (وأنا أواجِه هذه الإشكالية) إلى التظاهر أمامها بإجراءٍ إحصائي بسيط (لكنه متعِبٌ)، طبّقتُه على اثنيْن من أشْهر القواميس العالمية، أحدهما لساني (هو معجم السانيات، لـــ: جون دوبوا)، والآخر سيميائي (هو معجم غريماس)، فتبيّن لي أنهما يتقاطعان في أكثر من 350 مادة اصطلاحية،

فإذا قسنا هذا الكمّ الكبير على مجمل المادة الاصطلاحية الواردة في قاموس غريماس (645 مادة)، أمكن القول إنّ المعجم السيميائي محتوى في المعجم الألسني بنسبة تُقارب 55%، وهي نسبة عالية تفنّد فرضية استقلال هذا العلم عن ذاك، بله تؤكّد – في الوقت ذاته – استقلال الاتجاهات السيميائية المتعدّدة بعضِها عن بعض، وتؤكّد أنّ ما أغربتْ عنه "راي دوبوف" في معجمها السابق مِنْ أنّ الألسنية هي "عِلمٌ نموذجي للسيميائية"[18].

- **الافتراض النظري والواقع التطبيقي:**

لعلّ مما يدلّ على أنّ المؤلِّف مسكونٌ – حقًّا – بهاجس الفعل الاصطلاحي وما يكتنفه من مشكلات في الخطاب النقدي المعاصر، أنّنا ألفيناه ينْعى ذلك على أنداده المُعاصرين؛ حيث إنّ "الاضطراب المصطلحي الذي يُعَدّ السمة الغالبة في البحوث النقدية صادرٌ عن التّسرّع في تبنّي هذا التيار أو ذاك، وعن غياب رغبة حقيقية في تمثّل وفهم جوهر السؤال في الممارسة السيميائية"[19]؛ إذْ "نلاحظ بوضوح أن ترجمة المصطلح في الخطاب السيميائي المعاصر تتّسم بالاضطراب الذي يحول دون بثّ وتلقيّ الرسالة العلمية ويؤدي في جميع الحالات إلى نسف الأسس التي ينبني عليها التواصل العلمي"[20]، و"لعلّ فحصًا دقيقا للمصطلحية السيميائية المسخَّرة في الدراسات النقدية يكشف إلى أيّ حدٍّ هي عميقة حالة الفوضى والتذبذب"[21]، ثم يأبى إلا أن يشخّص هذه الحالة، فيحصر مظاهر هذه الفوضى في[22]:

أ. الترجمات العديدة للمصطلح الواحد.

ب. الترجمة الواحدة لمصطلحين مختلفين.

ج. الترجمتان المختلفتان للمصطلح الواحد لدى المترجم الواحد.

وعلى أهمية هذا التشخيص العلمي الدقيق لاضطراب الفعل الاصطلاحي العربي، وحين نُسقطه على الممارسة الاصطلاحية لدى رشيد بن مالك، فإنه لَمن

الموسف القول إنّ بن مالك – هنا – يلعب دور الطبيب والمريض في الوقت ذاته! لأنّ تلك الوصفة التي سعى لتقديمها إلى الآخرين كان أحقَّ بها منهم، فكلّ مظاهر الفوضى التي تحدّث عنها كانت تنطبق عليه! فمِن الترجمات المتعددة للمصطلح الواحد ما يُبرزه هذا الجدول:

المصطلح الأجنبي	الترجمات المتعددة ومراجعها		
	قاموس مصطلحات التحليل السيميائي	مقدمة في السيميائية السردية	السيميائية بين النظرية والتطبيق
Immanence	الملازمة (ص 89)	المحايثة (ص 09، 40)	المحايثة (ص 260)
Manipulation	استعمال (ص 102)	إيعاز (ص 34، 37)	استعمال (ص 262)
Modalités	الكيفيات (ص 111)	الجهات (ص 41)	الجهات (ص 262)
Ellipse	إضمار (ص 63)		إهمال (ص 258)
Epreuve	اختبار (ص 70)	مهمة (ص 26، 40)	مهمة (ص 259)
Charge	شحنة (ص 38)		ثقل (ص 256)

وأمّا الترجمة الواحدة لمصطلحين مختلفين، فيمكن أن نتوقّف – خلالها – عند مصطلح (قصّة) الذي استخدمه – في قاموسه – مقابلاً لمصطلح (*Diégèse*) (ص 58) ثم أعاد استخدامه –في صفحة أخرى– مقابلاً لمصطلح آخر هو (*Histoire*) (ص 87)! وكذلك فعَلَ مع مصطلحَيْ (*Ellipse*) (ص 63)

(*Virtualisation*) (ص 256) اللذيْن ترجمهما بمصطلح واحد هو (الإضمار)، الذي يشيع استخدامه لدى جمهور السرديات، بالترادف مع (الحذف)، مقابلاً للمصطلح الأجنبي الأول، وأمّا الثاني فكان في وسعه أن يترجمه بـــ (الافتراضية) أو (التقديرية) مثلاً.

ثم كرّر هذا الصنيع مع مصطلحيْن آخرين، هما (*Découpage*) (ص 53) و(*Segmentation*) (ص 163)، وَاجَهَهُما بمصطلح موحّد هو (التقطيع)!. وقد أفْضى به كل ذلك إلى السّقوط في شرك (المشترك اللفظي) الذي نَعُدُّه علامةً من علامات الإخفاق الاصطلاحي، تنضاف إليها علامةٌ أخرى هي آلية (التّعريب) التي يدل تفشّيها وكثرة اللجوء إليها على شكل آخر من أشكال هذا الإخفاق؛ إذ يدلّ الميل إلى التعريب اللفظي – لدى بعض فقهاء اللغة – على "نوعٍ من الكسل (إذْ هو أسهل الطرق)، وأحيانا أخرى (...) على جهل لأسرار اللغة والتطور اللغوي أو على تقليد أعمى للنظريات اللغوية الغربية التي تجاوزها الزمان"[23]، وقد يُلجَأُ إليه "عندما يقع الباحث بين أحدِ اختياريْن: التضحية بجزء من المعنى أو بالمصطلح العربي الأصيل"[24].

ثمةَ إذن ما لا يقلّ عن عشّرة مواضعَ لجأ فيها بن مالك إلى التعريب: (إيزوتوبيا، موتيف، سيمنتيم، سيم، سيميم، سيميولوجيا، تيمي، تيم، إيطوبيقي،...)، وقد كان في وسْعه ألاّ يلوذ بالتعريب في بعضها؛ كما هي الحال في المصطلح الأول "إيزوتوبيا" (*Isotopie*) الذي كان ممكنًا أن ينْقله إلى (التناظر) أو (التشاكل)... .

• ترجماتٌ فيها نظرٌ:

يستوقفنا قاموس بن مالك عند بعض الترجمات التي قد لا نطمئن إليها، فندعو إلى معاودة النظر فيها، ومنها مصطلح (*Figure*) الذي قد يصادفنا في الكتابات الفرنسية بدلالته التقليدية العادية (مجاز)، أو بالدلالة الإجرائية الحديدة التي

حمّله بها يلمسليف حين اصطنعه بديلاً لـ"اللاّعلامات" (*Non-signes*)[25]، ولكنّ بن مالك يكتفي بنقله إلى "صور" (ص 73)، وهي ترجمة تضعنا مرّةً أخرى على حافة المشترك اللفظي، لأننا لا ندري إنْ كان بإمكانه أن يَعثر على (صورةٍ) أخرى يقابل بها مصطلح (*Image*) الدارجِ في السيميائية البصرية، وهو مادةٌ من مواد قاموس غريماس[26].

ومن ذلك أيضا مصطلح (*Glossématique*) الذي يُعبَّر به عن نظرية يلمسليف اللغوية، ولكن ذلك لا يكفي لترجمته بـ " نظرية اللغة " (ص 84) كما فعل بن مالك الذي كان في وسعه أن يستعير ترجمة عبد السلام المسدّي له (المنظومية)[27]، أو أن يعرّبه على الأقل (الغلوسيماتية)!.

وكذلك مصطلح (*Sanction*) الذي يصعب أن نترجمه بـ "تقييم" (157)، لأن من عادتنا أن نحْجِز هذه الكلمة لمقابلة كلمة فرنسية أخرى هي (*Evaluation*)، وربما كان مصطلح (الجَزَاء) أفضلَ مقابل له.

وللسبب نفسِه لا نحبّذ ترجمَته مصطلح (*Manipulation*) بكلمة "استعمال" (ص 102) التي تَرسم في أذهاننا كلمة فرنسية أخرى هي (*Usage*)، وربّما كان (الإيعاز) أو (الاستخدام) أفضلَ.

ومن الترجمات الأخرى التي لا يُستنام إليها، لأن آفة المشترك اللفظي قد جنتْ عليها، أن يجعل مصطلح " كيفية " مقابلاً لمصطلحيْن اثنيْن مِنْ عائلة لغوية واحدة هما: " *Modalisation* " (ص 109)، و" *Modalité* " (ص 111)، وكان ممكنًا أن يخصّ أوّلهما بـ (التكييف) مثلاً.

وأمّا مصطلح (*Réification*) فكان الأفضل أن يقابَل بـ "التشييء" بدلاً من "التشَيُّء (كذا)" (ص 154) الذي يقترحه بن مالك.

ومن باب تماسك العائلة اللغوية أثناء الفعل الاصطلاحي، يحق لنا أن نرفض ترجمَته لمصطلحيْ (*Opposant*) و(*Opposition*) بـ (مُعارض) و(مقابلة) على التوالي (ص 124)، ونفضّل إما (المعارِض والمعارَضة) أو (المقابِل والمقابلَة)... .

- **أخطاء اللغة والطباعة:**

من عادة التأليف المعجمي أن يكون أكثر حرصًا من غيره على خلوّ المعجَم المؤلَّف من الأخطاء كيفما كان نوعها، سيّما أخطاء اللغة، ولكنّ هذا القاموس – فيما يبدو – لا يَأبَهُ لهذه العادة كثيرا؛ إذ اعتورتْه جملةٌ من الأخطاء المتعددة التي نتمنى أن يتداركها المؤلِّف في طبْعته اللاحقة (إنْ أُتيح له ذلك)، وهذه طائفةٌ منها:

- ورد مصطلح "تعيين" (ص 17) مقابلاً لـ (*Actualisation*)، وهو خطأ مطبعي صوابُه "تحْيين"، إضافةً إلى ضرورة مبادلة الموقعيْن بين المصطلح الفرنسي والمصطلح الإنجليزي.
- ورد مصطلح "تشيءً" (ص 154)، بهذه الصيغة الإملائية الخاطئة، والصواب " تشيّؤ " أو "تشييء".
- وردت الكلمة الأولى من هذا العنوان "الملائمة بين المستوى السطحي والمستوى العميق" (ص 28) خاطئة إملائيا، والصواب "الملاءَمَة".
- وردت عبارة ".. الصراع بين جيشِهما الخاصين" (ص 210) بإفراد كلمة " جيش " التي حقّها أن تُثنّى، كما وردت عند غريماس " ***Leurs armées***"، والصواب: جَيْشَيْهِما.
- وردت صيغة اسم المفعول من الفعل "شَحَنَ" بهذه الصورة الخاطئة: "مُشْحَنَة بقيم جديدة" (ص 71)، والصواب "مشحونة"، لأنّ "مشحنة" مشتقة من الفعل (أَشْحَنَ)، وقد جاء في (لسان العرب):

" أشحَن الصبي، وقيل الرحل: إشحانا وأجْهش إجهاشًا: تَهيّأ للبكاء"[28]، وهو غيرُ ما قَصَد إليه بن مالك.

- ورد سهو لغوي في قول المؤلّف: ".. غير أنّ لمصطلح السيميائية جذور عميقة " (ص 185)، والصواب: جذورًا!.

- وردت كلمة (*Personna*) الروسية بهذا الرّسم الخاطئ (ص 203)، والصواب هو (*Persona*)[29].

- وردت كلمة (إرادة) مقابلاً لكلمة إنجليزية خاطئة " *Wating*" (256)، والصواب: *Wanting*.

- ورد "علم التركيب السردي السطحي" مقابلاً لمصطلح إنجليزي ناقص "*Narrative syntax*" (ص 217)، والصواب هو: " *Narrative surface syntax*".

- ورد مصطلح " *Objet* " (ص 124) في غير موقعه الأبجدي، والصواب أن يعقب مصطلح (*Narré*) مباشرةً.

- ورد مصطلح " *Localisation*" (ص 58) برسْم إملائي (فرنسي وإنجليزي) موحّد، ووجْه الصواب في الرسم الإنجليزي هو: *Localization*.

- ورد خطأ مطبعي في المصطلح الإنجليزي المقابل لــ "البرنامج":*Praram*! (148)، والصواب هو: *Program* أو *Programme* على السواء.

- وردت الكلمة الإنجليزية الغريبة " *Glossem*" (ص 84) في مقابل المصطلح الفرنسي (*Glossématique*)، وهي كلمة لا وجود لها – بهذا الرسم – في القاموس الإنجليزي، إنما الموجود هو مصطلح

القاعدية الثابتة في التحليل اللساني لمجمل المدارس المختلفة "[30]، والمقابل الذي يشرحه القاموس الإنجليزي متخصص بأنه "الوحدة (*Glosseme*)

الإنجليزي الصحيح للمصطلح الفرنسي هو: (*Glossematics*).

- ورد مصطلح "السوابق" مقابلاً للمصطلح الإنجليزي " *Prolapses*" (ص 149)، وهو استعمال صحيحٌ نسبيا، لكنّ الأصحّ والأشيع في الرّسم الإنجليزي هو "*Prolepsis*"[31]، ولا سيّما أنّ المؤلّف قد أجرى مصطلحًا مماثلاً على هذا النسق، هو " *Ellipsis*" (ص 63).

- يتعسّف المؤلّف في حقّ قاعدة (الاسم المنقوص) حين يضع هذه المصطلحات (معتدي: 18، تجلّي: 101، راوي: 119، تحرّي: 150) عناوينَ اسمية مرفوعة، غيرَ مضافة، وغيرَ معرّفة بــ "أل"، مع إثبات ياءاتها!، رغم أنها أسماء منقوصة واضحة (أسماء منتهية بياء أصلية غير مشدّدة، مكسور ما قبلها)، وكان ينبغي عليه أن يحذف ياءاتها، أو أن يعرّفها بالألف واللام (المعتدي أو مُعْتَدٍ مثلا).

- ورد سهو في مراجع القاموس (مسعود جبران، معجم لغوي، دار العلم للملايين،...) "ص 263"؛ حيث لا يشير إلى عنوان هذا المعجم (الرائد)....

وعموما فقد عَمَّ (قاموسَ مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص) بعضُ الارتباك والاضطراب، لم يستطعْ – معهما – أن يبرّئ نفسَه ممّا كان المؤلّف ينْعاه على الآخرين؛ حيث إنّ ما نهى عنه قد أتى مِثْلَهُ (فهل هو عارٌ عليه عظيم؟!)، كلاّ فقد قدّم رشيد بن مالك – مع كلّ ذلك – جهدًا مشكورا في حقلٍ عامي مُعْتاص، وإنْ يكُنْ "جهْدَ المُقِلّ" فحسْبُ صاحبه أن ينال أجرَ الاجتهاد.

هوامش الدراسة:

(*) هنا إحالة رمزية مقصودة إلى كتابيْ الدكتور عبد العزيز حمودة:

- المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.
- المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001.

وكلاهما – في تقديري – مرايا مهشّمة!.

(1) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص/ عربي- إنجليزي- فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

(2) رشيد بن مالك: السيميائية بين النظرية والتطبيق (رواية " نوار اللوز " نموذجًا)، مخطوط دكتوراه دولة، جامعة تلمسان، 1994-1995.

(3) رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر،2000.

(4) *Jean et Claude Dubois : Introduction à la lexicographie le dictionnaire, librairie Larousse, Paris, 1971, P 08.*

(5) *Ibid, P 10*

(6) رشيد بن مالك، من مواليد 1956 بصبرة (ولاية تلمسان)، خريج جامعة وهران، أحرز الدكتوراه من جامعة تلمسان 1994-1995، شغل منصب رئيس قسم الثقافة الشعبية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية (جامعة أبي بكر بلقايد بتلمسان)، وهو نائب رئيس رابطة السيميائيين الجزائريين، يشغل حاليا مدير مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية.

(7) تأسّست هذه الرابطة في ماي 1998 بجامعة سطيف، وتستهدف لَمَّ شمل السيميائيين الجزائريين، وترقيةَ الممارسات السيميائية نظريا وتطبيقيا، والسعي إلى نشرها وتوزيعها وترجمتها، يرأسها الدكتور عبد الحميد بورايو.

(8) قاموس مصطلحات التحليلي السيميائي للنصوص، ص 13.

وابتداءً من هذا الهامش، سأكتفي بالإحالة على هذا القاموس داخل المتن، كي لا أُثقِل الدراسة بالهوامش الكثيرة!.

(9) شرشار عبد القادر: قراءة لقاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ضمن (محاضرات الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي)، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 2000، ص ص 97-106.

(10) تبدأ هذه الفقرة " المشؤومة! " من قوله: " ويختص قاموس (...) بميزتين، هما: التجزؤ والدائرية، ومردّ الصفة الأولى... " لتنتهي عند السطر ما قبل الأخير من الدراسة (ص 105)، وهي مأخوذة – دون إحالة! – عن: محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي – نظرية قريماس، الدار العربية للكتاب، 1993، ص 09.

(11) من الصّعب ترجمة كلمة (*Raisonné*) بكلمة وافية تستجيب لسياق العنوان:

A.J. Greimas, J. Courtés : Sémiotique- Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette, Paris, 1993.

لذلك ألْفينا د. سامي سويدان يسميه " معجم السيميائية/ المعجم البرهاني في نظرية اللغة " (جدلية الحوار في الثقافة والنقد، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995، ص 50)، أمّا د. سعيد علوش فيسميه " السيميائية – معجم مختصر لنظرية اللغة " (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984، ص 14)، في حين يسميه د. حسين خمري " السيميائية: قاموس تحليلي لنظرية اللغة " (بنية الخطاب الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ص 20)،... . وربّما ساغ لنا أن نقول أيضا: " المعجم الاستدلالي لنظرية اللغة ".

(12) Sémiotique, Op.cit, P 167.

(13) Ibid., P 314.

(14) Ibid., P 369.

(15) Ibid., P 393.

(16) Ibid., P 10.

(17) Josette Rey-debove : Lexique sémiotique, PUF, Paris, 1979, P 05

(18) Ibid., P 05.

(19) مقدمة في السيميائية السردية، م.س، ص 71.

(20) نفسه، ص 72.

(21) نفسه، ص 71.

(22) نفسه، ص 71-72.

(23) د. عبد الرحمن الحاج صالح: الذخيرة اللغوية العربية، ضمن مجلة (مجمع اللغة العربية الأردني)، السنة 10، العدد 30، عمان، 1986، ص 50.

(24) د. مبارك ربيع: إشكالية التراثي والمعاصر في المصطلح السيكولوجي، ضمن مجلة (المناظرة)، السنة 04، العدد 06، الرباط، 1993، ص 124.

(25) *Sémiotique, Op.cit, P 148.*

(26) *Ibid., P 181.*

(27) د. عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، 1984، ص 219.

(28) ابن منظور: لسان العرب، المجلد 03، دار صادر، بيروت، 1997، ص 405 (مادة: شحن).

(29) *Sémiotique, Op.cit, P 363.*

(30) *R.R.K. Hatmann, F.C. Stork : Dictionary of language and linguistics, A.S. publishers, London, 1973, P 96.*

(31) *Ibid., P 186.*

خميسي بوغرارة
وترجمة مصطلحات (ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة)*

بدأت جهود مخبر الترجمة (بجامعة قسنطينة) تُؤْتي قُطوفَها الدانية من خلال الترجمة الرائدة التي قام بها الأستاذ خميسي بوغرارة مع كتاب مادان ساروب (*M.Sarup*) الموسوم (دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة)[1].

وتكتسي هذه الترجمةُ مكانةً استثنائية، تستمدّ أهميتَها القَصيّة مِن جملةِ عوامل تُؤطّر هذا الفعل المعرفي الجسيم، قد تَصبّ جميعُها في الصّلة النقدية العربية (المغاربية بالأخصّ) المبتورة –نسبيّا– عن الثقافة النقدية الأنجلو أمريكية، وبارتدادٍ تاريخي سريع نكتشف أنّ بعض النقاد المصريين قد كانوا روادًا في ترميم هذه الجسور المقطوعة، وأنّ الدكتور رشاد رشدي يأتي على رأسهم؛ من خلال محاولته تأسيس اتجاه نقدي عربي جديد مكافئ لحركة «النقد الجديد» في أمريكا وأنجلترا، وهي البداية التي أرساها في بداية الستينيات من القرن الماضي، ثم واصلها –وبإيعازٍ منه– طلبتُه الذين أصبحوا– اليوم– من نجوم المشهد النقدي العربي المعاصر (محمد عناني، سمير سرحان، عبد العزيز حمودة، فايز اسكندر،...) حيث اضطلع كلّ واحد منهم بتقديم النظرية النقدية الجديدة لدى النقاد الغربيين الجدد (بروكس، ماثيو آرنولد، كوتشي، ريتشاردز،...).

ثم سرعان ما انطفأت تلك الجهود تحت وطأة الإعصار النقدي العاتي الذي حلّ عاصمة النقد الجديد من أمريكا ولندن إلى باريس التي اغتدت مقرًّا جديدا لصندوق النقد الأدبي يرتاده من كان فرنسيا أو من تَفرنْس على الرغم من أصوله المغايرة (تودوروف، غريماس، كريستيفا،...).

---

* نشرت في مجلة (الخطاب) ، جامعة تيزي وزو ، العدد 2 ، ماي 2007 ، ص ص 359 – 368 .

وبذلك تضاءلت أهمية الترجمة النقدية من الأنجليزية إلى العربية، لكنها استعادت اعتبارها النسبي في السنوات الأخيرة، ولو في شكل حركات فردية بطيئة، مع ظهور آثار نقدية انجليزية لافتة؛ ومن جملة هذه الآثار القليلة التي كان للقارئ العربي نصيبٌ منها نذكر:

-كتاب (الحداثة وما بعد الحداثة) لبيتر بروكر الذي ترجمه عبد الوهاب علوب (1995).

-كتاب (نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر) للكاتب الأسترالي ديفيد بُشبندر، الذي ترجمه عبد المقصود عبد الكريم.

-كتاب (النظرية الأدبية المعاصرة) لرامان سلدن، الذي ترجمه جابر عصفور (1998).

-كتاب (مقدمة في نظرية الأدب) لتيري إيجليتون، الذي ترجمه أحمد حسان.

وفي هذا السياق الخاص جدًّا ينبغي أن نُدرجَ ترجمة حميسي بوغرارة لهذا الكتاب الجديد الذي يغطِّي حيِّزا معتبرًا من الجهود النقدية الغربية الجديدة في مرحلة ما بعد ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، وهي مَفَازةٌ خالية في ذهن القارئ العربي لا يكاد يدركها إلاّ خاصّةُ الخاصة من النّخبة النقدية العربية وبَعْد رَأْي لغوي عسير، فكيف وقد صارت مبسوطةً أمامنا بنسيج لغوي بسيط في متناول الطالب العربي، طرّزه المترجم الجزائري الجديد الأستاذ بوغرارة الذي يبدو فقيها للغتيْن على السواء: الإنجليزية بحكمْ التخصّص، والعربية بحكْم الأُرُومَة والرغبة والإرادة، لكنّ ثقافتَه النقدية هي الحلقة الواصلة بين هذين الفضائين اللغويّين المتباعديْن.

يمكننا (وبفخرٍ شديد لا امتراء فيه) أن نصف هذا الصّنيع الذي أقدم عليه حميسي بوغرارة بالفعل التاريخي الرائد المتفرّد، إذا أدرجناه في السياق الثقافي الجزائري، لأنّنا -في حدود الإطّلاع- لم نجد ما يطوله ويبزّه لدى الآخرين، وإذا

كان ذلك كذلك، فإنّه حدَثٌ لغوي ونقدي مميّز، لأنها أول مرة —في حدود الظن— يترجم جزائري كتابا على هذه القيمة النقدية من الإنجليزية إلى العربية.

كما تنبع قيمة هذا الصنيع المميّز من عامل آخر، وهو أننا نحيا في عصر العولمة النقدية التي تميّزها ثقافة «المابَعْد» (ما بعد الطليعية-*avant-gardiste past*، ما بعد المستقبلية-*past futurist*، ما بعد الرمزية- *past symbolism* ، ما بعد الإنطباعية *past impressionism*،...) وبالنظر إلى حداثة عهد القارئ العربي بمثل هذه المفاهيم، فإنه —ولاشكّ- يَعي جيّدا ما معنى أن يقرأ في لغته كتاباً عن (ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة)، وهو وعيٌ موصول بالحداثة الزمنية لتاريخ صدور الكتاب في لغته الأصلية.

إنّ مسافة 15 سنة الفاصلة بين زمني التأليف والترجمة (1988-2003) لا تحمل من أمارات التأخّر شيئا ذا بال، بالنظر إلى أنّ القارئ العربي المستهدَف من خلال هذه الترجمة لا يزال يُصارع نوبات البنيوية والحداثة، ويكابد أبجدياتها، وإذن فلن يكون له الحقّ في القول إنّ المترْجِم قد وصل متأخِرًا وهو يباغته بكتابٍ يتناول ما بعْد الذي هو غارقٌ فيه! .

إننا نستصغر هذه الفاصلة الزمنية بحكمْ العادة العربية في مسألة المثاقفة؛ فالقارئ العربي تعوّد الإحتفاء الكبير (مع الإكتشاف المتأخّر!) بأخطر المؤلفات الحاسمة في تاريخ النقد الأدبي، ومنها كتاب (تشريح النقد) /إنجيل النقد الأسطوري (!) للناقد الكندي نورثروب فراي، الذي وصلنا متأخرا بما يقارب نصف قرنٍ من الزمان (1954-1991)! .

والمفارقة العجيبة في هذا الشأن هي أن حركة الترجمة النقدية العربية وما يُعْوزها من توحيد وتنسيق —قد جعلت القارئ العربي يقرأ ترجمتيْن اثنيْن لكتاب واحد (على سبيل المثال: «الكتابة في درجة الصفر» لبارت، «لذة النص» لبارت أيضا، «شعرية دستوفسكي» لباختين، «بنية اللغة الشعرية» لكوهين، «تشريح

النقد» لفراي،...)، ويفتقد ولو ترجمة واحدة لكتب لها مكانتها الخاصة في تاريخ النقد الأدبي، ولا سيما كتب (النقد الجديد) في نسخته الأنجلو أمريكية، التي لا تزال في منأى عن القارئ العربي، ومنها كتاب ج.ك رانسوم (*the new criticism*) 1941 الذي كان نقطة انعطاف في تاريخ النقد الأدبي، ومعظم كتب جاك دريدا.

وعلى كلٍّ فإنّ اكتشافنا المتأخّر للأشياء أفضلُ من جهلنا لها أصلا.

إنّ عاملاً واحدًا من العوامل السابقة كافٍ لوحده كي نُشيد بمغامرة المترجم في هذا «الدليل التمهيدي...»، فكيف وقد تظافرت جلُّ العوامل في ترجمته هذه ؟! .

بقي لنا أن نأخذ عليه بعض المآخذ اليسيرة التي لا تنتقص من فعْله الشيء الكثير، والتي لا نبتغي منها غير الغيرة على جهده الكبير، والحرص على إظهاره في أجْلى الصور وأجملها.

ومن ذلك تواضُعه المفرط الذي جعله يُقصي ذاته ويُغيّب ثقافته التي يُشهد له بها، ربّما رغبةً منه في مزيد من الأمانة والحياد، رغم أن بعض السياقات كانت -في نظرنا- تقتضي منه أن يتدخّل ليفضّ بعض الإشكالات التي قد تعتَورُ القارئ، ومن مثل هذه الإشكالات حديث المؤلف عن بعض كتب ميشال فوكو، من دون إيماء إلى أن ترجمتها إلى الأنجليزية عن الفرنسية قد ألحقت بعناوينها بعض التشويه؛ ككتابه (تاريخ الجنون) الذي تحول من (*histoire de la falie*) إلى «الجنون والحضارة» (*madness and civilization*) في الأنجليزية، وكتابه «الكلمات والأشياء» (*les mots et les chases*) الذي حوّلته الترجمة الأنجليزية إلى «نظام الأشياء» (*the order of things*)! ؛ دون أن يدعوها إلى ذلك داعٍ علمي موضوعي (فقد ذكر بعضُهم أنّ هذا التشويه تمّ بالتواطؤ بين المؤلف والناشر الأمريكي حتى لا يلتبس العنوان الأصلي للكتاب بكتب انجليزية أخرى تحمل العنوان نفسه!).

ولعلّ تقاليد الترجمة تسمح للمترجم أن يتدخّل في مثل هذه المواضع دفعا للإلتباس وتحرّيا للدقة اللازمة، كما كان في وسع حميسي بوغرارة أن يتدخّل، توضيحا للمصطلحات العربية التي غامر باقتراحها بدائل للمصطلحات الأجنبية، وعلى تقديرنا الكبير لما قاله في مقدمة الترجمة:

«.. غامرتُ بعض الشيء في نحت بعض المصطلحات النقدية الحديثة التي يزخر بها هذا الكتاب تحريا للدقة في تأدية المعنى المقصود من المصطلح والتمييز بينه وبين المصطلحات المجاورة له»(ص04)، فإننا -في الوقت ذاته- نأسفُ لأنّ نَصيبَه مما يسمّونه (هوامش المترجِم) كان منعدِمًا! .

وعلى تقديرنا كذلك لِلُغتِه العربية الصحيحة الفَصِيحَة (إلاّ ما وقع سهوًا!) ولما ابتدعه من مصطلحات عربية جريئة (التمجيز، القضيبمركزية، الأخْلقة، الأسْلعة،...)، فإن ذلك لا يمنعنا من مخالفته أو مناقشته في بعض الترجمات الإصطلاحية، ومنها :

-ترجمته لمصطلح دريدا (*grammatology*) بـ«علم النحو» (ص47) وقد وقع في مطبّ «النحوية» و «علم النحو» مترجمون عرب آخرون، لكنّ الصواب هو (علم الكتابة)، ودليلنا في ذلك غشارتان قاطعتان في كتاب دريدا نفسه؛ إحداهما تشير إلى المرجع الأنجليزي الذي أخذ عنه هذا المصطلح الجديد وهو كتاب (*J.Gelb*) الذي يُبرز «الغراما طولوجيا»دراسة للكتابة من خلال عنوانه:

(*A.study of writing- the foundations of grammatology*) والثانية تجعله بديلا لعبارة علم الكتابة:[2]

(*la science de l'écriture- la grammatologie-*...) للإستزادة يراجع كتابه: *de la grammatologie, p.13*.

-ترجمته لمصطلح «*palimpset*» بـ«صورة» (ص74)، وليس وجه الإشكال في أننا تعوّدنا أن نجعل الصورة مقابلا لـ (*Image*)، بل لأن هذا

المصطلح الذي ورد (بصيغة الجمع) عنوانًا لكتاب شهير للناقد الفرنسي جيرار جينات، له دلالة محدّدة في الثقافة النقدية التفكيكية موصولة بالمصطلح الدّريدي (*sous rature*)؛ حيث تصبح «قراءة النصوص القديمة تحت الكتابة الجديدة» (ص74 من ترجمة بوغرارة للكتاب)، وعليه فإنّ المعاصرين قد وجدوا كلمة عربية أخرى، أفضل من (الصورة)، تستجيب لهذه الدلالات هي كلمة (طِرْس)، لأنّ الطَّرْسَ أو التّطريس –في العربية– هو إعادة الكتابة على المكتوب الممحو، والطِّرْسُ– في المعاجم العربية– هو الصحيفة أو الكتاب الذي مُحِيَ ثم كُتِبَ (جمعُه: أطراس وطُروس).

-يستعمل المترجم «الشرحية» (ص13) و«المنهج الشرحي» (ص79) مقابلاًلمصطلح (*hermeneutics*)، والأفضلُ الشائع هو (التأويلية).

-يستمرّ المترجم في جعل «الشرحية» مقابلاً لمصطلح آخر هو «*heuristic*» (ص188) وهذا أمر غير مقبول، بل الأفضل أن يقول (استكشافية) لأنّ الإستكشاف أعمقُ دلالةً من الشرح، وأقرب إلى منطق هذا المصطلح الذي قد يُستعمل كذلك في علم التاريخ وتحقيق المخطوطات.

-من التجاوز أن نترجم كتاب جاك دريدا (*speech and phenomena*) بـ «الكلام والظواهر» (ص74)، بل (الصوت والظاهرة) أفضل، اعتبارًا بعنوانه في الأصل الفرنسي (*la voix et le phénomène*)، وخاصة أنّ اللغة الإنجليزية أيضا تُبيح أن نجعل «الصوت» مقابلا لـ (*spech sound*) .

-ينقل المترجم مصطلح فوكو (*genealogy*) إلى «جينيا لوجيا» حينًا و«أصل» حينا آخر (ص86)، وقد استقرّ هذا المصطلح في الثقافة العربية المعاصرة على الشكل المعرّب تارة، (حفريات) أو (علم الحفريات) أو (المنهج الحفري) تارة أخرى، و«الحفريات» أفضلُ وأوفى من «الأصل».

ترجمته مصطلح (*Indication*) بـ «الدلالة أو الإشارة» (ص52)، وقد كان الأمثل والأفضل أن يقول «التأشير»، لأنّ المصطلحيْن السابقيْن مشغولان؛ فالدلالة مقابلٌ وافٍ لـ (*signification*)، كما أنّ الإشارة مقابل لـ (*signal*) عِنْدَ البعض و(*Index*) عند آخرين.

-إنّ «الأسلوب الهجين» (ص189) الذي يقترحه المترجم مقابلاً لمصطلح (*pastiche*)، ومعه «التقليد الساخر» الذي يصطنعه آخرون، هما ألْيقُ بمصطلح أجنبي مجاور هو (*parody*)، أمّا المصطلح العربي اللائق -معجميا ونقديا- بالمصطلح الأول فهو (المعارضة الأدبية) بكلّ محمولها الشعري التراثي.

-يمكن أن يكون مصطلح المترجم «تحديث» (ص164) مقابلاً وافيا لمصطلح غير مستعمل في هذا الكتاب هو (*modernization*)، ولكن غير المقبول أن يصطنعه مقالا لمصطلح (*actualization*)، وفي هذه الحالة فإنّ ترجمته بـ«تحْيين» يبدو أفضل.

-يُخفق المترجم في نقل بعض المصطلحات السيكولوجية التي بلغت مرحلة الإستقرار النسبي في الفكر العربي، ومن ذلك مصطلح (*Introjection*) الذي يجتهد في إعادة ترجمته بـ«إسقاط داخلي»(ص26)، مع أن السيكولوجيا العربية تتعاطاه بـ(الإجتياف) حينًا، و(الإدماج) حينًا آخر، وهذا هو الأشيع والأفضل؛ لأن هذا المصطلح يقوم أصلا على التعارض الواضح بينه وبين «الإسقاط»(*projection*) الذي يتنكر المريض -خلاله-لذاته، وينبذ بعض صفاته النفسية برفضها ومَوْضَعَتها في الآخر، بمعنى أن الإسقاط – في الأصل- تخريجٌ وليس إدخالاً (أي لا يمكن أن يكون داخليا)، على عكس «الإجتياف» أو «الإدماج» الذي يقوم على نقل موضوعات خارجية إلى الداخل وفقا لأسلوب هَوَامي.

ومن ذلك أيضا «التماثـل» (ص36) الـذي يقترحـه مقـابلا لمـصطلح (*Identification*)، وهي ترجمة معجمية صحيحة، أمّا وقد أصبحت الكلمـة مصطلحا مشحونا بمحمول سيكولوجي ثقيل، فقد صار من الشائع أن يقابل هـذا المصطلح الأجنبي بمصطلح (التّماهي).

وبضررٍ أخفّ يقابـل المـصطلح اليكولـوجي الـشائع (*psychosis aranoid*) بـ «ذهان جنون الإضطهاد » (ص13)، وبعْد استقراء عابر لبعض الكتابات والترجمات السيكولوجية العربية، تراءى لنا أن «جنون الإضطهاد» ليس إلاّ جزءً من مفاهيم هذا الذُّهان؛ وحسب (معجم مـصطلحات التحليـل النفـسي، تر.مصطفى حجازي، ص351) الذي ينْعت هذا المرض بـ«العُظَـام» في حالـة الإسم(*paranoia*)، و«شبه عظامي» في حالة النعـت (*paranoid*)، فـإنّ فرويد لا يقتصر « على إدراج هذيان الإضطهاد وحده في العظام، بل يدرج فيه أيضا كلاًّ من هذيانات العشق والغيرة والعظمة» (ص351)، وقد عُجْنا على مقالةٍ أخرى قيمّة، كتبها عالم النفس العربي عبد الرحمن العيسوي عن هذا الإضطراب العقلـي، ونشرها في مجلة «الفيصل»[3] السعوديةن ألفيناه –خلالها- يـستعمل مـصطلحات متعددة من طراز : البارانويا، والهُذاء (بمعنى الهذر بكلام غير مفهوم)، وجنون العظمة والإضطهاد.

وبالمناسبة نشير كذلك إلى أن المتـرجم يُـراوح أحيانـا بـين «الـذُّهان» و«العُصاب» (147) بوصفهما مرادفيْن للمصطلح الأجنبي (*psychasis*)، مـع أنّ الواضح لدى المتخصصين في علم النفس أن «العُصاب» هو مقابلٌ وافٍ لمصطلح آخر هو (*neurasis*)؛ وإذا كان الذُّهان (*psychase* بالتعبير الفرنسي) يخصّ الإصابات العقلية المفرطة ذات المنشأ العضوي خاصة، فإنّ العُـصاب (*névrose* بالتعبير الفرنسي) يقتصر على الإصابات النفسية التي تتوسّط الرغبة والدفاع، وهو –إذن- مختلفٌ نسبيا عنه.

ونشير -من جهة أخرى- إلى أنّ المترجم قد اصطنع ترجماتٍ جديدة لبعض المصطلحات الأجنبية، هي صحيحة في ذاتها، ولكنّ المعيار التداولي لا يُقِرُّها، لأنّ ترجماتٍ أخرى قد سبقتْها السّبيل، واستقرّت إلى حدٍّ ما في ذهن المتلقي العربي؛ ومن ذلك استعماله « التأويل المتأصّل» (ص133) مقابلاً لـ (*immanent interprétation*) بَدَلَ « التفسير (أو التأويل) المحَايِث»، و «التركيز» (ص17) مقابلاً لـ (*condensation*) دَلَ «التكثيف»، وكذلك «الصموتمركزية» (*phono centrisme*) (ص47)، و«القضيبمركزية» (*phallocentrisme*) (ص39)، بدلاً من « الصوتية المركزية» (أو مركزية الصوت).

و«القضيبية المركزية» (أو مركزية القضيب).

أمّا «الكلمركزية» (*logo centrisme*) (ص47)، وكذلك «الكلمة» (*Logas*) (ص65)، فهُما اجتهادٌ إشكالي من المترجم، وربّما كان -في نظرنا- تعريبهما (اللوغوس واللوغومركزية) أفضل من ترجمتها؛ لأنّ الدلالات الدينية (المسيحية) والفلسفية لكلمة (*logas*) في الثقافة الأوروبية من شأنها أن تتجاوز دلالات «الكلمة» إلى القول والعقل، والقانون الكلي الذي يَسُوسُ العالم...، ولذلك ألفيْنا عامّةَ المترجمين العرب متردّدين أمام مصطلح جاك دريدا بين (اللوغومركزية) و(التمركز المنطقي) و (العقلنة المعرفية المركزية) وربّما ترجمات أخرى لا علمَ لنا بها... .

وينطبق الأمر كذلك على المصطلح الدريدي (*pharmacon*) الذي يُعرّبه المترجم حينًا (فارماكون)، وينقله حيناً آخر إلى «المخدّر» (ص78)؛ وحيث إنّ هذه الكلمة الإغريقية (التي أوردها في «صيدلية أفلاطون») تدل على الداء والدواء معًا (السّمّ والعلاج)، فإنّ بحْثنا في (لسان العرب) قد انتهى بنا إلى أن نسمحَ لنفْسنا باقتراحِ ترجمةٍ جديدة لها بهذا الرّسم (عُقّار؛ لأنّ «العقار» (بفتح العين) عشب طبّي،

أمّا «العُقار» (بضم العين) فهو عشبةٌ ضارّة قاتلة؛ فالعقّار إذن نباتٌ يُحيي ويُميت، مثله مثل (الفارماكون).

أخيرًا، ورغم هذه المواضِع الإصطلاحية المحدودة التي قد نختلف مع المترجم فيها، لأنها مَوَاعٍ إشكالية تقبل الأخْذ والرّدّ، فإنّ ذلك لا يمنعنا –على الإطلاق– من الإعتراف بما بذله المترجم من جهود جبّارة في نقل هذه الفصول النقدية الثّرية إلى القارئ العربي بأسلوب صافٍ لا تَحَذْلُقَ فيه ولا إبهام، وهو أمر قد يغيب –مع الأسف– مع بعض المؤلفات الأخرى التي يكتُبها بالعربية أصلاً بعض نقادنا الجدد.

فشكرًا للأستاذ خميسي بوغرارة على ما فعل، وهنيئا لمخبر الترجمة في الأدب واللسانيات بهذا المترجم الجديد الواعد.

الهوامش:

1-مادان ساروب : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2003.

2-للإستزادة يُراجَع كتاب دريدا: *de la grammatologie , p013*.

3-الفيصل ، عدد 286، يوليو- أغسطس 2000، ص81.

رسـائـل العلامـة محمد الخضر حسيـن

قراءة في التـواصل اللغـوي ووظائفـه*

نبــذة عــن الخضـــر:

يسألونك عن محمد الخضر الحسين، قلْ إنّه محمد الأخضر بن الحسين بن علي بن عمر،، الأديب العالم المتعدّد المعارف والمشارف،، العابر للأصقاع والأفْضية،، الواحد المتعدِّد: مفردًا بصيغة الجمع، أو جمْعًا في هيئة مفرد،، يتعدّد ويتنوّع، فيتنافس الناسُ وتتنازع الدول في تجنيسه و "تأميمه"، لكنه يضيق هذا الانتساب الضيق وذاك الانتماء المغْلق، ويأبى إلاّ أن يكون بحجْم الأمّة التي ينتمي إليها.

"طولقي" الجذور؛ جزائري الأصل.. "نفطي" المولد؛ تونسي المنشَأ.. سوريّ المستقرّ (ولوْ إلى حين).. مصري المقام والمرقد والجنسية... .

عربيُّ الأَرومة.. عُثمانيُّ التروع.. إسلاميّ المِلّة والنِّحْلة... .

زيتوني التكوين.. أزهريّ المشيخة.. فَصيحُ القلب.. مَجْمعيُّ اللّسان.. عالم شرعي، وباحثٌ لغوي،، وكاتبٌ صحفي،، وناقد أدبيٌّ فكريّ،، وشاعِر ناظمٌ،، وأديبٌ رحّالة... .

هو هذا.. كلُّ هذا وأكثر... .

لذلك، فلا عجب أن نجد اسمَه ضمن (موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين)، وقد أعْماها التّعصُّب لجزائريته فأوقعها في خطأ تاريخي فظيع يخصُّ مكان ميلاده (نفطة التونسية): " من مواليد 1873.07.21م بطولقة (بسكرة)... "[1]!، ولا

---

* نشرت في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق.

[1] موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، الجزائر، 2003، ص 42.

عجب أيضًا أن يَخصّه صاحبُ (تراجم المؤلفين التونسيين) بعَشْرِ صفحات كاملة من جزئه الثاني:

" محمد الخضر بن حسين بن علي بن عمر.. أصل سلفه من بلدة طولقة بالجنوب الجزائري، انتقل والده منها إلى نفطة بالجنوب الغربي التونسي في إقليم الجريد، وهي غير بعيدة عن الحدود الجزائرية (...) . ولد بنفطة يوم 26 رجب/23 جويلية..." [2].

وبالنظر إلى أنّ العائلات الجزائرية والتونسية (على السّواء) ليْس من تقاليدها الاسمية أن تطلق على أبنائها اسم " الخضر " (بكسْر الخاء وتسكين الضاد، أو بفتح الخاء وكسر الضاد، أو بفتْح الخاء والضاد معًا)، فإننا نوافق محمد محفوظ تمامًا في ما ذهب إليه مِنْ أنّ "اسمه في الأصل الأخضر ثم حَوّره إلى الخضر، ووالده اسمه الحسين، ولّما استقرّ بالشرق جرى على عادتهم في حذف كلمة ابن قبل اسم الأب وحذف حرف التعريف من اسم والده"[3].

اطّلعْنا على عددٍ غير قليل من الكتابات التي ترجمتْ لحياة محمد الخضر، فألفيناها مختلفة في تحديد سنة ميلاده بين سنوات 1873 و1874 و1875 و1876، لكنّها تُجْمع على أنّ وفاته كانت سنة 1958 (في شهر فيفري تحديدًا، الموافق لشهر رجب 1377هـ).

ثمّةَ إجماع كذلك على أصله الجزائري ومولده التونسي؛ كما هي الحال لدى عمر رضا كحالة الذي يصرّ على شكل الاسم بفتح الخاء وكسر الضاد:

"محمد الخَضِر حسين، عالم، أديب، أصله من الجزائر، وولد في قفصة من مقاطعة الجريد بتونس، ونشأ بها (...)، سافر إلى القسطنطينية وتولّى التحرير بالقلم

---

[2] محمد محفوظ: تراجم المؤلّفين التونسيين، ج02، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1982، ص126.

[3] نفسه، ص 126.

العربي في وزارة الحربية (...)، وُلي مشيخة الأزهر، وتوفي بالقاهرة في 12 رجب، ودفن بتربة آل تيمور"[4].

ومع أنّ صاحب (مصادر الدراسة الأدبية) يحيل على عمر رضا كحالة في ما كتبه عن الشيخ، إلاّ أنه يخالفه ويخالف ما أجمع عليه الآخرون بخصوص الأصل والمولد؛ وذلك حين يكتب عنه أنه " أول شيخٍ لجامع الأزهر في عهد حكومة الثورة في مصر، عالم جليل، شاعر، ومجاهدٌ كبير، ومصلح اجتماعي، تونسي المولد والنشأة، مصري الدار والإقامة، وعضو جمعية كبار العلماء في الأزهر منذ عام 1951، وعضو المجمع العلمي العربي بدمشق والمجمع اللغوي في مصر، ورئيس جمعية الهداية الإسلامية، ورئيس جبهة الدفاع عن شمالي إفريقيا، ورئيس تحرير مجلة نور الإسلام ومجلة لواء الإسلام، ومنشئ مجلة الهداية الإسلامية..."[5].

وهكذا، فإنّ محمد الخضر حسين (أو محمد الأخضر بن الحسين) الطولقي تارةً، أو التونسي تارة، أو محمد الخضر حسين الجزائري تارةً أخرى؛ كما هو مدوّنٌ على غلاف الطبعة الجزائرية لكتابه (القياس في اللغة العربية)[6]، نَبْتةٌ علمية خضراء باسقة، جذورها ضاربةٌ في تربة جزائرية، وسَاقُها تونسية النشأة والامتداد، وفروعُها ذاهبةٌ في سماءٍ عربية إسلامية قَصِيّة... .

أحرز شهادة التطويع من جامع الزيتونة سنة 1898م، ثمَّ درَّسَ به، وأصدر مجلة (السعادة العظمى) سنة 1904، اشتغل قاضيا ببتررت سنة 1905، ثم مدرّسا بالمدرسة الصادقية سنة 1907، هاجر إلى المشرق العربي سنة 1912 رفقةَ اخوته، حيث استقرّ بدمشق منشغلاً بالتدريس في المدرسة السلطانية إلى غاية 1917،

---

(4) عمر رضا كحالة: معجم المؤلفين – تراجم مصنّفي الكتب العربية، مكتبة المثنى – دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت، ج09، ص 279-280.

(5) يوسف أسعد داغر: مصادر الدراسة الأدبية، الطبعة الألفية، مكتبة لبنان، بيروت، 2000، ص737.

(6) محمد الخضر حسين الجزائري: القياس في اللغة العربية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

وهناك سُجِن – خطأً – بتُهمة الانخراط في حركة سرية عربية معادية للدولة العثمانية، وذلك على عهد جمال باشا، وبعْد أكثر من ستة أشهر أُفرِجَ عنه بعْد ثبوت براءته، سافر إلى الأستانة (اسطنبول) حيث اشتغل محرّرًا عربيا بوزارة الحربية، ثم عاد إلى دمشق ليشتغل بالتدريس في بعض معاهدها.

وبعد الاحتلال الفرنسي لدمشق سنة 1920، أصدر الفرنسيون حكمًا عليه بالإعدام غيابيا، ففرّ إلى القاهرة حيث اشتغل مصحِّحًا بدار الكتب المصرية، نال شهادة العالمية من الأزهر الشريف حيث تفرّغ للتدريس به في كليتي الشريعة وأصول الدين زُهاء عشرين سنة.

تولّى رئاسة تحرير مجلة (نور الإسلام)، ثم مجلة (الأزهر).

عيّن في عُضوية المجمع اللغوي بالقاهرة ومجمع اللغة العربية بدمشق وهيئة كبار العلماء بالقاهرة، وأصبح شيخًا للأزهر من سبتمبر 1952 إلى جانفي 1954، بعدها سافر إلى دمشق ثم عاد إلى القاهرة حيث توفي في فيفري 1958.

ترك مؤلفاتٍ مختلفة[7] في الإسلاميات واللغويات والفكر والنقد وأدب الرحلة، ومؤلفات أدبية أخرى منها كتاب عن الخيال في الشعر العربي، وديوان شعر بعنوان (خواطر الحياة) طُبع مرّات مختلفة ابتداءً من سنة 1946، ومنها مختارات من رسائله التي سنخصُّها بهذه الوقفة الدراسية.

---

[7] تُراجَع قائمة مؤلفاته ضمن:

- تراجم المؤلفين التونسيين، ص 132-135.
- مصادر الدراسة الأدبية، ص 738.
- رسائل الخضر، ص 155-156.

رسـائـل الخضـر:

هي المدوّنة المركزية لهذه الدراسة، نُشرتْ ضمن مشروع سلسلة بعنوان (من أوراق ومذكرات الإمام محمد الخضر حسين)، وقد تفضّل بجمْعها وإخراجها وتوثيقها وتحقيقها الأستاذ علي الرضا الحسيني (وهو ابن شقيقه زين العابدين بن الحسين التونسي)، ونشرها عبْر الدار الحسينية للكتاب، عام 1994، بعنوان: (رسائل الخضر)[8].

وتضمُّ 45 رسالة أرسلها إلى أخٍ كريم أو صديق حميم من أقرب المقرّبين إليه، يصدق عليها مصطلح (الرسالة) بما هو "ما يكتبه امرؤٌ إلى آخر معبِّرًا فيه عن شؤون خاصة أو عامة، وتكون الرسالة بهذا المعنى موجزةً لا تتعدى سطورًا محدودة، وينطلق فيها الكاتب عادةً على سجيّته، بلا تصنّع أو تأنّق. وقد يتوخّى حينًا البلاغة والغوص على المعاني الدقيقة فيرتفع بها إلى مستوى أدبي رفيع"[9].

أو هي بتعريفٍ مماثل: "ما يكتبه المرء إلى صديقه أو أهله. وتكون موجزة محدودة الموضوع، سهلةَ الأسلوب، خالية من التأنّق اللفظي غالبًا"[10]، وكذلك كانت (رسائل الخضر) في عمومها.

---

(8) علي رضا الحسيني: رسائل الخضر، الدار الحسينية للكتاب، دمشق، 1994.

(9) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 122.

(10) محمد التونجي: المعجم المفصّل في الأدب، ط2، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، ص478.

فــن الــرسالــة ونظريــة التواصــل:

بدا لنا، ونحن نتفحّص (رسائل الخضر)، أنّ أسْلَمَ قراءةٍ لها من جميع جوانبها لابدّ أن تربطها بنظرية التواصل (التي قد تسميها بعض الكتابات العربية: نظرية التبليغ أو الإبلاغ أو الاتصال أو التّخاطب).

وتُعدُّ نظرية التواصل (*Communication*) مِنْ آلاء الــدرس اللــساني الحديث في تشريحه لجهاز الفعل الكلامي والوقوف على الأطراف الفاعلة فيه، وقــد تبلور هذا الصّنيع لدى رومان جاكبسون (*R.Jakobson*) في ترسيمته الــشهيرة لعناصر الفعل التواصلي وما يتولد عنها من وظائف لغوية.

تقوم نظرية التواصل لدى جاكبسون على ستة عناصر فعّالة، تمثّل الأطــراف الرئيسية في كلّ عملية تواصلية، هي: المرسِل (*Destinateur*)، المرسَــل إليــه (*Destinataire*)، الرسالة (*Message*)، السياق (*Contexte*)، وســيلة الاتصال أو الصلّة (*Contact*)، الشفرة(*Code*).

وعن كلّ عنصر من هذه العناصر الستة تتولدّ وظيفة لغوية، بالــشكل الــذي يبرزه هذا المخطط (الجاكبسوني) الشهير[11]:

---

[11] يرجى التماس هذه النظرية مفصّلة في:

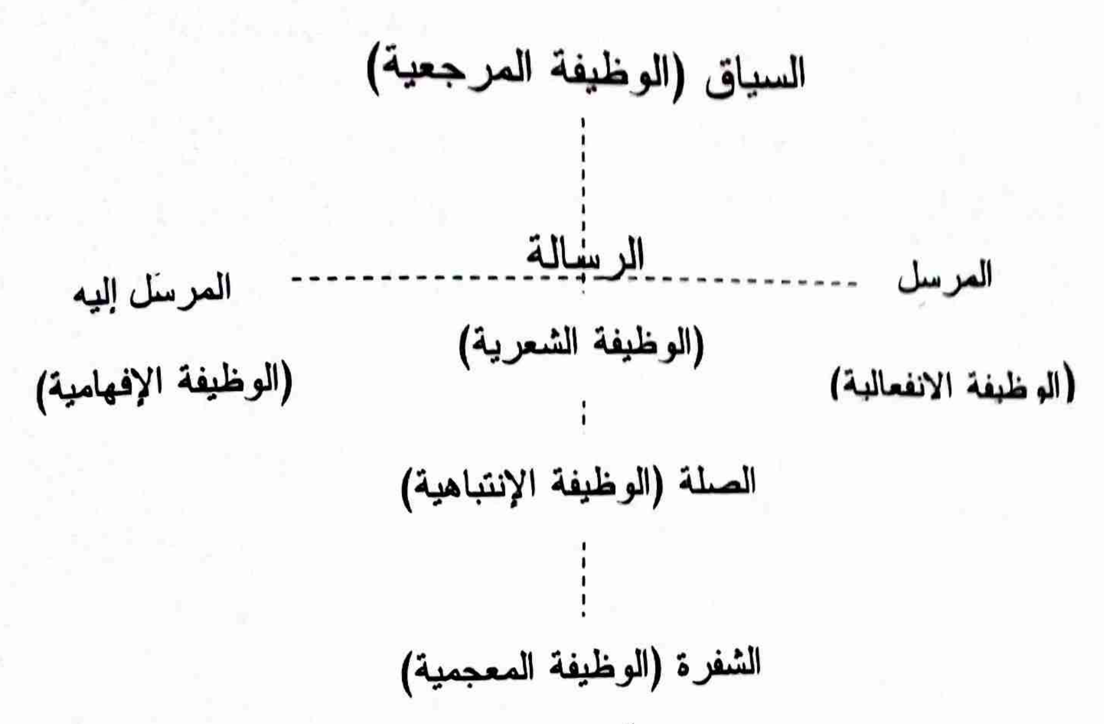
Jean Dubois (et autres) : Dictionnaire de Linguistique, Librairie Larousse, Paris, 1973
P 96-99 (Communication), et P 216 (Fonction),et P 314-315-316 (Message).

كما يمكن الاطلاع على مقالة جاكبسون (التواصل اللغوي ووظائف اللغة) مترجمةً إلى العربية ضمن كتاب ميشال زكريا: الألسنية (علم اللغة الحديث) – قراءات تمهيدية، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1985، ص 85-91.

وراجع كذلك:

– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس-ليبيا، د.ت، ص 157-161.

– عبد الملك مرتاض: نظرية التبليغ بين الحداثة الغربية والتراث العربي، مجلة (تجليات الحداثة)، جامعة وهران، س01، ع01، 1992، ص 13-22.



من الواضح في هذا الشأن أنّ هذه الوظائف اللغوية لا تسود بالدرجة نفسها في كلّ خطابٍ، بل تتباين درجة السيادة وتختلف من نمطٍ خطابي إلى آخر؛ إذْ تصبح الوظيفة الإفهامية "وظيفة مهيمِنةً" على الخطاب اللغوي العادي، مثلما تغدو الوظيفة الشعرية هي المهيمنة على الخطاب الأدبي الإبداعي، وهكذا دواليك... .

عناصر التواصل ووظائف اللغة في (رسائل الخضر):

ثمةَ ستة عناصر تحْكُم فعْل التواصل لدى جاكبسون كما أسلفْنا:

4-أ- المـرسِـل:

وقد يسمى في استعمالات اصطلاحية أخرى (الباثّ) أو (المتكلّم)، وهو هنا الإمام العلاّمة محمد الخضر حسين الذي يضطلع بإرسال هذه (الرسائل) إلى أصدقائه وأقاربه.

ومعلوم، في نظرية التواصل، أنّ الرسالة حين تتمركز حول المرسِل تهيمن خلالها وظيفة لغوية خاصة تسمى الوظيفة الانفعالية (*Fonction émotive*)، ويسميها آخرون الوظيفة التعبيرية (*Expressive*).

وتستهدف "التعبير المباشر عن موقف الفرد مما يتكلم عنه، فهي تنزع إلى إعطاء الانطباع بوجود انفعال ما صحيح أو مصطنع"[12]، حيث تطغى على الرسالة عواطفُ المرسِل وانفعالاته، وتسود علامات التعجّب وسائر الأساليب الإنشائية.

لكنّ الغريب في (رسائل الخضر) أنْ تبدو هذه الوظيفة باهتةً للغاية، لا تكاد تبدو إلا في مطلع الرسالة أو في ختامها أحيانًا؛ وذلك حين يكون في موقف تبليغ التحية ووصف أشواقه إلى المرسَل إليه، كقوله لمحمد الطاهر بن عاشور: "تحية كاملةً وتشوّقًا مفرطًا..." (ص 09)، أو قوله لمحمد الصادق النفير:

"تلقيتُ مكتوبكم العزيز، فملأ قلبي أُنسًا، ولكنه أذكى لاعجَ الشوق إلى مجالسكم المؤسسة على المصافاة المطرّزة بالآداب..." (ص 15).

وهناك مجالٌ حيويٌّ آخر لبروز هذه الوظيفة الانفعالية، هو موقف الحنين إلى مسقط الرأس ومرابع الأنس بتونس الخضراء التي كثيرا ما تُثير شجونه وتهيج هواه، كما في رسالته الشعرية إلى علي النفير:

"رَعَى اللهُ حُسْنَ العهْد هــزَّ قريحةً فألقت علينا من حلاها فَرائــدا

وربَّ قصيدٍ هاج ذكــرى تثير مِن تباريح شوق ما يذيب الجلامدا

قصيد بدا من أفْقِ أرضٍ نشأتُ في مهاد رباها لا عدمت القصائدا

طلعتَ علينــا واشتيــاقي لــتونسٍ يُقلّب جمرًا بين جنبيَّ واقِــدا..."

(ص124-125)

ويستبد به تارة أخرى هذا الحنين إلى الربوع التونسية البهيجة، فيترجم هذه العواطف الوجدانية الجياشة في رسالة شعرية إلى (أمير شعراء تونس محمد الشاذلي خزنه دار):

---

[12] رومان جاكبسون: التواصل اللغوي ووظائف اللغة، ضمن (الألسنية)، ص 86.

"أبيتُ سبعين عامًا والهوى يقظٌ أرى بمرآته الحصباء كالدُّرر
دَريْتَ حقًا وما أدراك أنّي مَن حرٌّ اشتياقي إلى الخضراء في ضجر
مَنْ لي بأنْ أردَ الأرضَ التي صَدَرَتْ منها وأفتح لي أزجائها بَصَري"

(ص132 ،133، 134)

أمّا خارجَ هذه المواقع الوجدانية، فيبدو الإمام العلاّمة زاهدًا في الإفضاء بعواطفه، متواضعًا، ولوعًا بنكران الذات، وتبدو لغتُه الانفعالية العاطفية مغلولةً إلى العنق، ولعلّ ذلك أن يكون أكثر وضوحًا في رسالته إلى شقيقه محمد المكي بن الحسين، حين أخبره بأنه في سبيله إلى كتابة مذكراته وسيرة حياته ونشرها بين الناس: "... وقد شرعتُ في تنظيم مذكراتنا في الحياة التي اخترتُ أن أسميها (مراحل الحياة)..." (ص 129)، لكنّ الهامش الذي وضعه جامع هذه الرسائل (وهو هامش فاجعٌ حقًا) يقطع قولَ كلّ خطيب؛ إذ يشير علي الرضا الحسيني إلى أنّ الإمام قد باشر في إعداد مذكراته للنشر (وتقع في ثلاثة مجلّدات) ثم سرعان ما عدل عن ذلك وقام بتمزيقها، بعْدما شرع فعْلاً في الاتفاق على نشرها بجريدة (المصري) مسلسلةً، لكن المفاجأة حدثت عندما جاء مندوب الجريدة لاستلام المذكرات فوجده قد مزّقها، بعدما تردّد واستخار الله: " استخرتُ الله ووجدتُ أنّ نشرها يعتبر حديثا عن النفس وفيه تزكية لنفسي، وأنا لا أريد أن أزكي نفسي، وليستفدْ مَنْ شاء بما شاء من كتاباتي، أمّا هذه المذكرات فقد عدلتُ عن المواصلة فيها..."[13].

إنّ في هذا الموقف، من مصادرة الأنا ونكران الذات والخوف من تزكية النفس إلى هذا الحدّ المبالغ فيه، تفسيرًا قاطعًا لغياب التركيز على المرسِل، وإذنْ تراجع الوظيفة الانفعالية في رسائل الخضر.

---

(13) علي الرضا الحسيني: رسائل الخضر، ص 130 (الهامش 01).

4-ب- المرسَل إليه:

وقد تطلَق عليه تسميات أخرى من قبيل (المستقبِل) أو (المتقبِّل) أو (الملتقط) أو (المتلقيّ)...

يُحيل المرسَل إليه في (رسائل الخضر) على قائمة بأسماء أصدقاء محمد الخضر وإخوانه وخلاّنه، وتتضمن تلك القائمة 16 اسمًا خصَّها الخضر برسائله العلمية والإخوانية، مع تفاوتٍ واضح في نصيب كلِّ اسمٍ من الرسائل الخمس والأربعين، على هذا النحو:

- محمد الطاهر بن عاشور (15 رسالة، بنسبة 33.33%).
- محمد المكي بن الحسين (13 رسالة، بنسبة 28.88%).
- محمد الصادق النيفر (04 رسائل، بنسبة 08.88%).
- خليل مردم بك، عبد القادر المبارك، أحمد تيمور باشا، زين العابدين بن الحسين، علي النيفر، محمد الشاذلي خزنه دار، محمد المأمون النيفر، سعيد أبو بكر، محمد المكي بن عزوز، محمد المقداد الورتتاني، وزير المعارف المصرية، صديق أديب!، محمد رشيد رضا (خطاب مفتوح!): برسالة واحدة إلى كلّ منهم (وبنسبة عامة مجموعها: 28.88%).

هناك إذن 16 مرسَلاً إليه، تختلف هُويّاتهم المعرفية والاجتماعية والسياسية؛ فمنهم الشاعر ومنهم الأديب ومنهم العالم ومنهم الوزير، وتتنوع جنسياتهم بين تونسيّ ومصريّ وسوريّ.

وباستثناء شقيقيْه محمد المكي بن الحسين (1883-1963) وزين العابدين بن الحسين (1888-1977)، وخاله محمد المكي بن عزوز (1854-1916)، وربّما عبد القادر المبارك (1887-1945) أيضًا، الذين قد نتبيّن لهم أصْلاً جزائريا خفيًّا، فإنّ القائمة تخلو من أسماء جزائرية معروفة!، فهل معنى ذلك أنّ الشيخ قد فكَّ

الارتباط بالأصل؟! أو أنّ علاقاته ببني جلدته لم ترتقِ إلى مرتبة الصداقة وتبادل الرسائل؟ أو أن رسائله الأخرى المجهولة شذّت عن هذا المجموع من رسائله؟ أو أنّ الأمر مجرّد مصادفة لا غير؟... .

أتُرى كان الأمر كذلك أم أنّ هناك احتمالات أخرى لا نعْلمها؟!... .

لكنّ المعلوم، رغم ذلك كلّه، أنّ هناك قرائن دالّة على أنّ الشيخ قد التقى بكبار أعلام الجزائر لقاءاتٍ علمية ودّية خالصة (وإنْ لم تُترجم تلك العلاقات في هذه الرسائل!)، ومنهم من أشاد بهم في (الرحلة الجزائرية)[14] التي قام بها في الشرق الجزائري، وحرّرها سنة 1904؛ كالشيخ عبد الحليم بن سماية (1866-1933) الذي أشاد بـــ "خلُقه الناضر" و"فصاحة لسانه الساحر"، والشيخ محمد بن أبي شنب، والشيخ عبد القادر المجاوي، والشيخ أحمد البوعوني، والشيخ حمدان بن الونيسي، والشيخ أحمد بن ناجي، وغير هؤلاء من الأسماء التي ترصّع رحلته البهية.

لا أثر في هذه الرسائل للفضيل الورتلاني الذي كان شريكًا للشيخ في تأسيس (جبهة الدفاع عن شمال إفريقيا)؛ إذْ كان الشيخ رئيسًا لها والأمير مختار الجزائري نائبا للرئيس، والورتلاني كاتبًا عامًا[15].

ولا أثر لعبد الحميد بن باديس الذي أخذ عنه دروسًا في المنطق، وأخرى في التفسير بجامع الزيتونة[16]، وقد أشاد به في جريدة "الشهاب" (جويلية 1937)، وسمّاه "الشيخ الخضر حسين التونسي الجزائري الأصل"، في مقال عنوانه (وحدة

---

(14) محمد الخضر بن حسين: الرحلة الجزائرية (1904)، ضمن مختارات " الأولمب الإفريقي- الجزائر بعيون عربية 1900-2005 "، اختيار وتحرير وتقديم نوري الجراح، ط1، دار السويدي، أبو ظبي، 2007، ص ص 85-103.

(15) عبد الملك مرتاض: الجدل الثقافي بين المغرب والمشرق، دار الحداثة، بيروت، 1982، ص 83.

(16) ابن باديس حياته وآثاره، جمع ودراسة د. عمار الطالبي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1983، ج1، ص76.

الشمال الإفريقي: أبناء المغرب العربي في الشرق العربي)[17]، نقل علاله كلامًا مشرقا جميلاً كتبه صاحب (الفتح)، الأستاذ محبّ الدين الخطيب.

ولا أثر كذلك للشيخ البشير الإبراهيمي الذي أشار عام 1935 إلى أنه كان يرافق الشيخ الخضر بن الحسين، بدمشق، في الذهاب ليلاً إلى دار الشيخ بهجت البيطار للسّمر مع الشيخ رشيد رضا[18] (مع أن هذه الرسائل توحي بأنّ علاقة الخضر بالشيخ رشيد رضا لم تكن على ما يرام، في مصر على الأقل!). ثمّ عاود في "بصائر"1949 التأكيد على العلاقة الخاصة التي ربطتْه بصاحبه الخضر أيام دمشق في مجالس العلم والأسمار: "كنّا لا نفترق من اجتماع إلى على موعد لاجتماع، وكان واسطة العقد في تلك المجالس الأستاذ الجليل والأخ الوفيّ الشيخ الأستاذ محمد الخضر حسين (...). ويا يوم الوداع ما أقساك، وإنْ كنتُ لا أنساك، لا أنسى بعد ثلاثين سنة ولن أنسى ما حييت موقف الوداع بمحطة البرامكة، والأستاذ الخضر يكفكف العبرات، وتلامذتي الأوفياء: جميل صليبا، وبديع المؤيد، ونسيب السكري، والأيوبي، يقدّمون إليّ بخطوطهم كلمات في ورقات..."[19]؛ فكيف تُرى لم تتحوّل تلك العبرات المذروفة من عينيه إلى قطرات حبْر مسكوبة على قرطاس؟ أمْ أنّ الأمر قد حدث ونحن عنه غافلون؟!...

وإذا كنا نستغرب هذا الغياب الجزائري، فإننا لا نستغرب أبدًا أن نرى محمد الطاهر بن عاشور (1879-1973) – مرسَلاً إليه – يستبدّ بالقسط الأوفر من هذه الرسائل (بنسبة تفوق 33%)، كيف ذلك وهو مفتي الديار التونسية وأحد أكبر علمائها في الفقه والشريعة والتفسير، وشيخ جامع الزيتونة وعميده، وعضو المجامع اللغوية، وهو شريك الخضر في نقد كتاب (الإسلام وأصول الحكم) الشهير،

---

(17) نفسه، ج4، ص 144.

(18) آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، جمع وتقديم د. أحمد طالب الإبراهيمي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997، ج1، ص 180.

(19) نفسه، ج3، ص 566-567.

لا غرو بعد ذلك أن ينعته بعبارة "صديقي الوحيد" (ص 09)، ويخلع عليه ألقاب "العلامة النحرير" و"مجد الإسلام" (ص 09)، و"العلاّمة العمدة النحرير الأكمل" (ص 13)، و"العلامة الأجلّ" (ص 13)، و"العلامة الهُمام" (ص 14)،... .

ويليه في الترتيب محمد المكي بن الحسين (شقيقه)، وهي مرتبة يتبوّؤها لأسباب علمية وأخرى أسرية متعلّقة بصلة الرحم التي ما ينبغي للشيخ أن يقطعها.

ثم يأتي في مقامٍ لاحق محمد الصادق النيفر (1882-1938) الذي لا أدلّ على مكانته العلمية من هذه الألقاب التي ينعتُه بها: "العلامة النحرير الأمجد" (ص15)، و"العلامة النحرير المفضال" (ص 23)، و"صاحب الأخلاق العالية والعهد الصحيح" (ص 25)، و"العلامة النحرير الهُمام" (ص 32)،... .

وبغضّ النظر عن هوية المرسَل إليه، فإنّ التمركز حوله – من وجهة نظرية التواصل – يُفْضي إلى هيمنة الوظيفة الإفهامية أو الندائية (*Fonction conative*)؛ وهو "المصطلح الذي استعمله جاكبسون للإحالة على الوظيفة الطلبية (*Impérative*) أو وظيفة الأمر (*Injonctive*)"[20].

تبدو هذه الوظيفة واضحة بشكلٍ أهمّ من الوظيفة الانفعالية السابقة، وذلك خصوصًا في رسائل الخضر إلى أهله، متجلية في ما يدعو إليه أو يطلبه منهم، أو حين ينادي "صديقه الوحيد" محمد الطاهر بن عاشور طالبًا منه إرسال مقال أو مشروع كتاب بغرض النشر، أو يدعوه إلى زيارة القاهرة حتّى يتسنّى لهما اللقاء والانخراط في المشاريع المشتركة... .

[20] *Dictionnaire de linguistique, P 110 (Conatif).*

4-ج- الرسالة:

الرسالة أو المرسَلة (عند آخرين) هي مركز الفعل التواصلي ومداره، وهي ما يريد المرسِل نقله إلى المرسَل إليه.

تتضمن (رسائل الخضر) 45 رسالة، كما أسلفنا؛ منها 33 رسالة نثرية (بنسبة 73.33%)، و12 رسالة شعرية (26.66%).

وتبدو رسائله النثرية منسجمة إلى حدٍّ بعيد مع تعريف الرسالة الذي قدّمناه سابقا؛ إذْ تتوفّر على الحجم الموجز والأسلوب السهل والموضوع المحدود، وهي -على غرار الرسائل الكلاسيكية - تبتدئ بحمْد الله والصلاة على رسوله والسلام عليه (بحيث يندر العثور على رسالة بتْراء!)، ثم تُفتتح بالتحية والتشوق والسلام، وتختتَم ببعض ذلك أيضًا، وما بين الافتتاح والاختتام سؤال عن الحال وإخبار بموضوع أو موضوعات محدودة تتعلق غالبًا بما حدث أو ما سيحدث في مجالس العلم، أو بعض الشوون المتعلقة بصالح الأمة الإسلامية، أو بعض ما يرتبط بصلة القربى وعلاقات الأخوّة والصداقة.

وأمّا رسائله الشعرية فتأتي في شكل قصائد عمودية تقليدية متوسّطة الطول، تقوم على الوزن الموحّد والقافية المطّردة.

وبفحصٍ عابر للبنية العروضية لهذه القصائد الاثنتيْ عشرة، لاحظنا أنّ وزن الطويل (الذي يستبدّ بثلث الشعر العربي القديم) قد هيْمن على ثلث هذه القصائد؛ إذ استغرق أربعًا منها، ثم تأتي أوزان: الكامل والبسيط والوافر والرمل (بقصيدتين من كل وزن).

وهذا الترتيب يتّسق تمامًا مع نسب هذه الأوزان في الواقع الشعري التقليدي (مع تسجيل خللٍ يسير بشأن وزن الرمل).

وبالعودة إلى نظرية التواصل، نلاحظُ أنّ الرسالة حين تتمحور حول نفسها، وتغدو غاية لذاتها، جديرة بالدراسة في ذاتها ضمن القوانين الداخلية للإبداع الفني، تُهيمن عليها الوظيفة الشعرية (*Poétique*)، أو الجمالية، أو "الإنشائية" (بالاصطلاح التونسي).

لكنّ (رسائل الخضر)، لاسيّما رسائله النثرية، تكشف عن تراجع واضح وانحسار مفاجئ للوظيفة الشعرية (مع أنّ مرسِلها شاعرٌ خَبِر "خواطر الحياة" وترجمها شعرًا!).

ليس معنى ذلك أنّ الخضر كاتبٌ عديمُ الحِسّ الإبداعي، نضيبُ الخيال الفنيّ، فقير الموهبة الأدبية، ولكنّ حرصَه على الإخبار والتبليغ كان أقوى، لذلك اصطبغت رسائله بما يصطبغ به الخطاب اللغوي العادي من إحالات مرجعية، مع رزانةٍ لغوية أكبر وفصاحةٍ أعْلَى... .

4-د- الصّلـــــة:

الصّلة (أو الاتّصال) "قناةٌ فيزيائية، ورابطةٌ سيكولوجية بين المرسِل والمرسل إليه، تسمح بتوطيد التواصل وتأمينه"[(21)].

وقناة الاتّصال في حالتنا هذه هي الرسالة البريدية العادية، أو "المكتوب" بلغة الشيخ محمد الخضر.

وعنها تتولّد وظيفة تسميها نظريةُ التواصل "الوظيفة الانتباهية" (*Phatique*) التي تحرص على سلامة جهاز التواصل بين الطرفيْن، وتجسّدها – في حالة التواصل الهاتفي مثلا – عباراتٌ من نوع: ألو، هل أنت معي؟، أتسمعني، إرفع صوتك قليلا،... .

تطفو هذه الوظيفة على سطح (رسائل الخضر) في مثل هذه الحالات:

---

(21) *Dictionnaire de linguistique, P 216 (Fonction).*

- "تأخّر عني مكتوبكم..." (ص 15).
- "وقد كنتُ أرسلتُ لكم مكتوبًا في رمضان، ولعلّه لم يصلكم..." (ص23).
- "... فقد بلغني مكتوبكم العزيز أواخر رمضان، وكتبتُ لكم كتابًا لذلك العهد، وقد وقع سهوٌ لمن كُلِّف بإرساله، فبقي في ضمن أوراق، وحيث علمتُ بتأخّره، وقعتُ في خجل..." (ص 32).

إنّ تكرار مثل هذه الإشارات "التنبيهية" إنّما يؤشّر على صعوبة فعْل التواصل البريدي في النصف الأول من القرن العشرين.

4-هـ-الشفـــرة:

الشِّفْرة (أو الكود، القانون، السّنن، الرمز، الاصطلاح، المواضعة،...)(*) "نسق من الإشارات – أو العلامات أو الرموز – مخصّصٌ باتفاق مسبق لتقديم الخبر وتبليغه بين مصْدر الإشارات (الباث) ونقطة الوصول (المتلقي)..."[22].

وعن الشفرة تتولّد الوظيفة المعجمية (*Fonction de glose*)، أو ما يُعرف في تسمية أشْهَر بوظيفة ما وراء اللغة (*Métalinguistique*)؛ ومؤدّاها أنّ التواصل السليم يقوم على استمرار التفاهم اللغوي، وهذا لا يتأتّى إلاّ من خلال تواضع المرسِل والمرسَل إليه على استعمال نمطٍ لغوي مشترك. وهذا عين ما يحدث في (رسائل الخضر)، رغم عدم اطلاعنا على رسائل المرسَل إليهم، لكنّ معرفتنا بهوياتهم اللغوية والثقافية تدلّنا على أنهم كانوا يشاطرون الخضر النمط اللغوي نفسَه.

(*) تُراجع هذه الفرعيات الاصطلاحية في رسالتنا الجامعية: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة وهران، 2004-2005، ص 421، 422، 423.

(22) *Dictionnaire de linguistique, P 92 (Code).*

ولعلّ هذه الوظيفة اللغوية أن تكون أجلَى وأوْضح في الرسائل الشعرية التي تتقاسم شفرة لغوية نوعية مشتركة؛ كأن يُرسل له محمد الطاهر بن عاشور رسالة شعرية (دالية من وزن الطويل):

" بعُدتَ ونفسي في لقاك تَصيدُ ... فلمْ يغْنِ عنها في الحنان قصيدُ "

فيردّ عليه برسالةٍ من شفرة مماثلة تستدعي الوزن والرويَّ نفسيْهما:

" أيَنْعَمُ لــي بالٌ وأنتَ بعيــدُ ... وأسلــو بطيفٍ والمنام شريــدُ"

(ص 19).

أو يرسل له محمد الشاذلي خزنه دار رسالة شعرية (رائية من وزن البسيط):

" يزْجي القوافي بين الأنجم الزُّهُرِ ... تحنانُ تونسنا الخضراء للخَضِرِ"

فيردّ عليه بشفرة لغوية وإيقاعية مماثلة:

" طال البقاءُ وباعُ العزم في قِصَرِ ... فما قضيتُ به للمجْدِ مِنْ وَطَر"

(ص132).

4-و- السيـــاق:

وقد يسمى تارةً أخرى (في نطاق النظرية ذاتها) مرجعًا أو محتوى، وهو ما يمكن فهْمه من محتوى الرسالة، وهذا المحتوى "إمّا كلاميّ وإمّا بالإمكان تحويله إلى كلام"[23].

يولّد السياق وظيفة لغوية قد تكون أكثر الوظائف أهمية، هي "الوظيفة المرجعية" (*Référentielle*)، التي قد تُسمى أحيانا "وظيفة إدراكية" (*Cognitive*)، أو "تعيينية" (*Dénotative*)، وهي "الوظيفة المؤدية للإخبار باعتبار أن اللغة فيها تحيلنا على أشياء وموجودات نتحدث عنها، وتقوم اللغة بوظيفة الرمز إلى تلك الموجودات والأحداث المبلَّغة"[24]، وبالنظر إلى ذلك فقد كان أوْلى بهذه الوظيفة أن تُسمى "وظيفة إخبارية" في تقديرنا.

لعلّ هذه الوظيفة أن تكون أهمّ الوظائف في (رسائل الخضر)، وأقْواها هيمنةً عليها.

نُدرك من رسائل الخضر، وعبْر هذه الوظيفة اللغوية، أنّ الشيخ الإمام قد قدِم إلى الأستانة، وعُيِّن مدرّسًا بمكتب سلطاني سنة 1331هـ (ص 23)؛ أي ما يوافق سنة 1913، وندرِك أنه كان حريصًا على اسم (الخضر)، من خلال دعوته لشقيقه محمد المكي إلى إبلاغ جريدة (الوزير) بتصحيح اسم (الخذر) الذي تُخاطبه به (ص 43)، كما ندرك أنه حصل على الجنسية المصرية سنة 1350هـ (ص 74)؛ أي حوالي 1931م، وأنّه انفصل عن زوجته الأولى بنت السيد عمر العتكي بالطلاق سنة 1332هـ (ص 26)؛ أي حوالي 1914م، وأنّ رسالته إلى وزير المعارف المصرية (ص 77)، التي تتضمّن شكرًا جزيلا له، تكشف عن ارتياح عميق لما صَنَع

---

[23] رومان جاكبسون، م.س، ص 85.

[24] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 159.

الوزير بطه حسين حين فَصَله عن عمادة كلية الآداب بالجامعة المصرية؛ فكأنّ الرسالة إذنْ جزءٌ من كتابه (نقض كتاب "في الشعر الجاهلي ")!.

كما يبدو من خلال بعض سائله إلى محمد الطاهر بن عاشور (ص 121، 122...) أنه هو مَنْ توسَّط لهذا الأخير لدى الأزهر ومجمع اللغة العربية بالقاهرة؛ وأنّه هو من عَرض اسمَه لانتخابه عضوًا مراسِلاً في المجمع (وكان ذلك سنة 1947).

ونُدرك أيضًا أنّ ديوانه الشعري الوحيد (خواطر الحياة) قد طُبع سنة 1946، وأنّه لا يضمّ كلّ أعماله الشعرية: "... وقد جمعتُ فيه ما وجدتُه بين يدي من أوراقٍ أو ما عَلِقَ بالحافظة " (ص 122)، وأنه نظم قصيدته الرحلية الطويلة (مشاهداتي في الحجاز) التي تتجاوز الثمانين بيتًا، بعدما أدّى فريضة الحج:

"نظمتُ قصيدة ضمنتها شيئا من رحلتنا وما قضيناه من المناسك وزيارة الروضة الشريفة وهي من بحر قصيدة:

أَلِبَرْقٍ لائح من أَنْدَرين ذرفت عيناك بالماء المعين " (ص81).

كما تخبرنا رسالته إلى الشيخ محمد رشيد رضا (ص 85) التي جاءت – على غير العادة – في هيئة (خطاب مفتوح)!، بحقائق مثيرة تكشف عن صراعٍ خفيٍّ مع صاحب (المنار) من كلامٍ يسيءُ إلى الخضر، نقتطف منه ما يتعلق بجنسيته:

" وقال فضيلة الأستاذ: إني فرنسيٌّ تَبَعَة، وإني مشمولٌ بالحماية الفرنسية، والواقع إني بارحتُ تونس بقصد الإقامة في دمشق الشام سنة 1331هـ، وعندما نزلتُها كتبتُ اسمي في سجل التابعين للحكومة العثمانية، وأعطيت الورقة الرسمية المسمّاة (ورقة النفوس)، وبعد انتهاء الحرب قدمتُ مصر، وكلما اقتضى الحال أن أكتب تبعيتي في ورقة رسمية أثبتُ فيها أنيّ تابعٌ للحكومة المحلية، ولا أعرف إلى كتابة هذه الأسطر مكان السفارة أو القنصلية الفرنسية في القطر المصري، ولا أدري في أيّ شارع من شوارع القاهرة هي، فإنْ أراد فضيلة الأستاذ من الحماية أو التّبعة أن

فرنسا واضعة يدها على تونس فذلك وصفٌ يشترك فيه من وقعتْ أوطانهم تحت تلك اليد الأجنبية كالجزائر ومراكش وسوريا..." (ص 96).

وتكشف رسالتُه إلى "صديق أديب" (ص 45) عن وفائه المطلق للدولة العلية، ودعوته إلى اتحاد العنصرين التركي والعربي دعوةً عبرت عنها قصيدته التي مطلعُها:

ما العُربُ والترك إلا إخوة نشآ　　　في مهْد دينٍ فكانوا السيف والبطلا

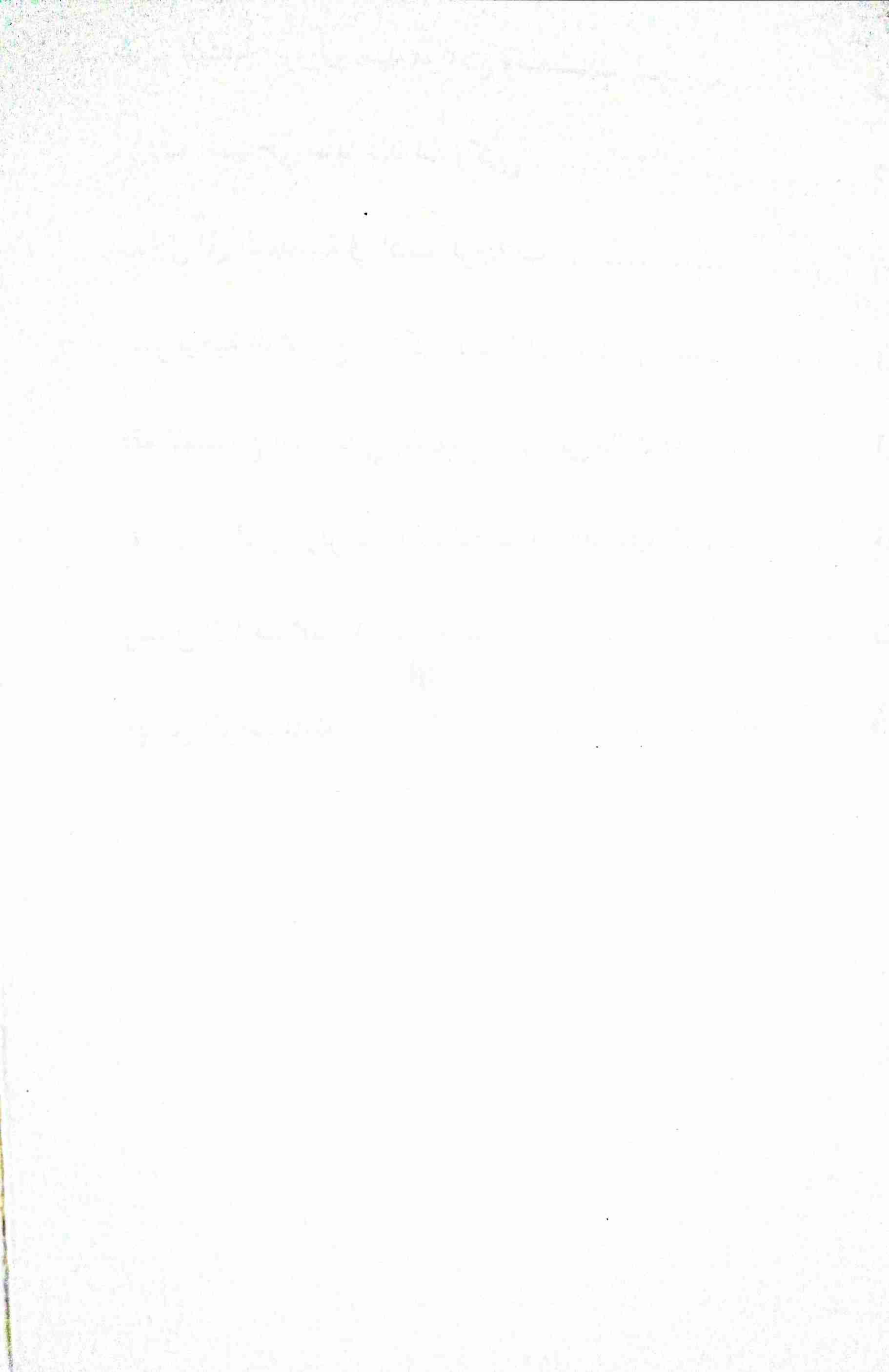
ولم ينحرف عن مبدإ تأييد الحكومة العثمانية حتى في مدّة اعتقاله (ص 48)، وبعد الاعتقال عيِّن محرّرًا بالقلم العربي في قسم من أقسام وزارة الحربية (ص 49).

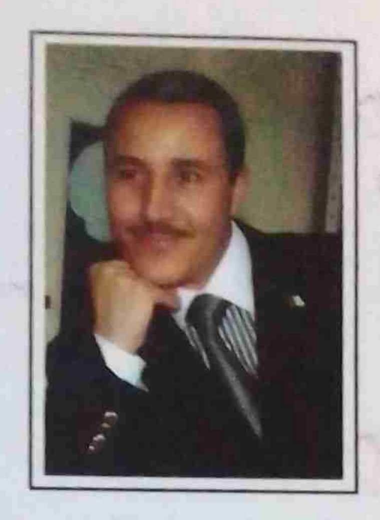
ثمة أيضًا خبرٌ في غاية الأهمية، يتعلق بمجمع اللغة العربية في القاهرة، وقد ورد في إحدى رسائله إلى محمد الطاهر بن عاشور، سنة 1357هـ (1938م): "ابتدأنا في وضع معجم وسيط، واللجنة التي ألّفها المجمع أعضاؤها: الأستاذ الجارم، والأستاذ الشيخ إبراهيم حمروش، والدكتور منصور فهمي، والأستاذ العوامري بك، وكاتب هذا الخطاب" (ص110).

يكتسي هذا الخبر قيمة تاريخية قصوى، لأنّ جميع هؤلاء ماتوا قبل صدور الطبعة الأولى من المعجم عام 1960م، وقد تجاهلت اللجان اللاحقة جهود اللجنة الأولى وغَمطتْها حقّها؛ إذْ عدنا إلى (المعجم الوسيط) في طبعته الثانية، فألفينا مقدّماته المختلفة تفيض ثناءً على أكثر من عشرة أسماء ممّن أسهموا في هذا المعجم خلال مراحله المختلفة، ليس بينها اسمٌ واحد من الأسماء الخمسة المذكورة التي شكّلت نواة المعجم!.

لهذا، وغيره، فإن (رسائل الخضر) تكتنز قيمًا معرفية وتاريخية وأدبية ولغوية كبيرة، من شأنها أن تلقي مزيدًا من الأنوار على مسار هذا الرجل العظيم الحافل بالأسرار... .

فهرس الموضوعات





صاحب الكتاب

الدكتور يوسف وغليسي

- دكتور دولة في الاداب (تخصص : نقد معاصر)
- استاذ بجامعة قسنطينة (منذ 1996)
- احرز جائزة الشيخ زايد للكتاب (2009)
- نشر اكثر من 30 مقالة علمية في اشهر الدوريات العربية
- أصدر 03 مجموعات شعرية و08 كتب نقدية :

1 - الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض (2002)

2 - النقد الجزائري المعاصر (2002)

3 - محاضرات في النقد الادبي المعاصر (2005)

4 - الشعريات والسرديات (2007)

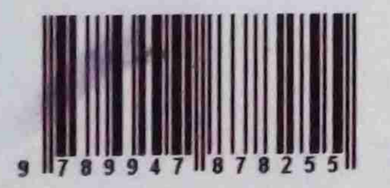
5 - مناهج النقد الادبي (2007)

6 - التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري (2007)

7 - إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد (2008)

8 - خطاب التانيث (2008)

رقم الإيداع : 1675-2009





صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة